

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Instituto Universitario Ciencias de las Religiones



**LA ESCRITURA Y EL ABSOLUTO: DIMENSIONES
MÍSTICAS EN LA OBRA DE ODISEAS ELITIS
(1911-1996).**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Álvaro García Marín

Bajo la dirección del doctor

Pedro Bádenas de la Peña

Madrid, 2009

- **ISBN: 978-84-692-8409-4**

LA ESCRITURA Y EL ABSOLUTO: DIMENSIONES MÍSTICAS
EN LA OBRA DE ODISEAS ELITIS (1911-1996)

ÁLVARO GARCÍA MARÍN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA - I. U. CIENCIAS DE LAS RELIGIONES



LA ESCRITURA Y EL ABSOLUTO:
DIMENSIONES MÍSTICAS EN LA OBRA
DE ODISEAS ELITIS (1911-1996)

ÁLVARO GARCÍA MARÍN

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR EL DR. D. PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA

2008

Esta tesis ha sido realizada en el marco del proyecto HUM-2004-03957-C02-01 del Ministerio de Educación y Ciencia, dirigido como investigador principal por D. Pedro Bádenas de la Peña.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias a una serie de personas que han sido fundamentales, de un modo u otro, para la culminación de este trabajo. En primer lugar a su director, Pedro Bádenas de la Peña, por la magnífica disposición con que recibió mi propuesta en 2003 y, ante todo, por su confianza, su colaboración y la paciencia y amplitud de miras con que ha acogido siempre todos mis puntos de vista y mis planteamientos.

Asimismo, a las personas que me han ayudado en mis estancias en el extranjero, muy especialmente a Paola Minucci, profesora de la Universidad de Roma, que confió en mi trabajo desde antes de conocerlo y me acogió en su ciudad, en su departamento, e incluso en su casa, con una generosidad poco habitual. A Andrea Mecacci, también de Roma, cuyo ejemplo intelectual me ha servido de estímulo y cuyos consejos han influido de modo decisivo en el resultado final de esta tesis. En Atenas, debo dar las gracias a Nasos Vayenás, por su apoyo académico e institucional, así como a Nina Anguelidi, traductora de Elitis al español que con gran amabilidad puso a mi disposición todos sus trabajos. De manera especial, a Elena Cutrianu, que desde el primer momento se mostró dispuesta a colaborar en todo lo que estuviese en su mano y que me ha alentado constantemente durante el proceso, proporcionándome además materiales que me hubiera resultado imposible conseguir sin su ayuda. Por último, a Asimina Jasandra, que desinteresadamente me ha tenido al corriente de las últimas novedades editoriales en el tiempo en que me era ya imposible desplazarme a Grecia para recopilar nueva bibliografía.

También quisiera expresar todo mi agradecimiento a Vicente Fernández, que tanto desde Málaga como en los cursos a los que me ha dado la oportunidad de asistir en la isla de Paros, me ha transmitido enseñanzas fundamentales sobre la traducción (en este aspecto junto con María Teresa López Villalba) y ha llamado mi atención sobre textos y materiales que no conocía. Vaya mi gratitud también para Julián Santos, profesor de la Universidad Complutense, y para todo su departamento y su grupo de trabajo —con especial mención para Ana María Leyra—, por la amabilidad y generosidad con que me han recibido y por la bibliografía, propia y ajena, con la que me han puesto en contacto.

No quiero dejar de mencionar tampoco al grupo del CSIC, en especial a Inmaculada Pérez, que ha sabido siempre escuchar y dar consejos certeros, así como

aplacar no pocas inquietudes. Tampoco, en la misma institución, a José Manuel Cañas, por su compañía, su buen humor y su amistad.

Aún dentro del ámbito académico, pero no sólo, a Elías Danelis, magnífico profesor de griego pero ante todo amigo, que no sólo me ha enseñado con maestría su lengua, sino que ha compartido conmigo algunas de sus pasiones, en especial la música y la literatura. Él, que fue el primero en mostrarme el volumen de Elitis que suscitó la idea para esta tesis, es también responsable en gran medida de su culminación.

De modo especialmente sentido quiero dar las gracias a mis padres, sin cuyo esfuerzo, paciencia, y aliento constantes este trabajo jamás hubiera sido posible. A su generosidad y a su ejemplo, más que a ningún otro factor, lo debo.

Por último, he de dar las gracias también a aquellos amigos que tanto han contribuido, aunque en ocasiones no lo sepan, a que esto llegara a buen puerto: a Isabel Carrasco, sin cuyas ideas, inquietudes, recomendaciones y estímulo esta tesis tendría poco que ver con lo que ha acabado siendo; a Valeria, por su paciencia, su inteligencia, su sentido común, su afecto y su presencia infalible cada día; a Eva Latorre, que además de alentarme con sus consejos y su generosidad durante todos estos años, me ha ayudado muy sustancialmente con el formato final del trabajo; y a Dimitris Asimacópulos, amigo verdadero y leal en la distancia.

Vaya dedicado a todos ellos el volumen que viene a continuación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	XIX
--------------------	-----

I. MÍSTICA Y POESÍA

1.1. LA MÍSTICA O EL HELIOTROPISMO DE LA ESCRITURA	3
--	---

1.1.1. ¿DE-LIMITAR EL «OBJETO»?	3
1.1.2. LA HISTORICIDAD DE UN TÉRMINO	7
1.1.3. MIRAR AL SOL: LOS (HELIO)TROPIS DE UNA ESCRITURA	10
1.1.4. LA VISIÓN RETRÁCTIL O EL DUEÑO DEL SECRETO	22

1.2. MISTICISMOS DESPUÉS DE LA MÍSTICA: POESÍA MODERNA E INDEMNIZACIÓN RELIGIOSA	31
--	----

1.2.1. INTRODUCCIÓN	31
1.2.2. JUEGOS DE LUZ.....	36
1.2.2.1. <i>Adherencias</i>	36
1.2.2.2. <i>Reflejos del absoluto: misticismos después de la mística</i>	62
1.2.2.2.1. <i>a) Otra muerte de(l) Dios: la poesía moderna en la máquina de la religión...</i>	73
1.2.3. LA POESÍA CONTRA LA MÁQUINA: INDEMNIZACIÓN Y (AUTO)INMUNIZACIÓN RELIGIOSA	82
1.2.4. EL DOBLE MOVIMIENTO DE LA INDEMNIDAD	101

1.3. IMÁGENES DEL POETA.....	105
------------------------------	-----

1.3.1. EL MITO DEL POETA	105
1.3.2. LA RESURRECCIÓN DEL AUTOR.....	116
1.3.2.1. <i>Algunas peculiaridades del surrealismo griego</i>	116
1.3.2.2. <i>Imágenes del Poeta en el Axion Estí</i>	122
1.3.2.3. <i>El Jesús del Sol: imágenes del Poeta tras el Axion Estí</i>	148

1.4. EL MILAGRO PERDIDO: POÉTICA, RELIGIOSIDAD Y MISTICISMO EN ELITIS	163
---	-----

1.4.1. EL DEDO DE LO TRASCENDENTE: LA POESÍA EN EL ESPACIO DE LA RELIGIÓN	163
1.4.2. LA APERTURA A LA INDEMNIDAD	179
1.4.2.1. <i>La poesía como indemnización y sobrenaturaleza</i>	179
1.4.2.2. <i>La voz antes de la quiebra</i>	224

1.4.3. <i>HELIOTROPISMO</i> O LA MÍMESIS DE LO IMPOSIBLE.....	235
---	-----

II. LA PARTE DEL ABSOLUTO

2.1. INTERSTICIO, LÍMITE Y APERTURA: UNA POÉTICA DE LA REVELABILIDAD.....	263
--	------------

2.1.1. INTRODUCCIÓN	263
2.1.2. HENDIDURA, BLANCO, ESPACIAMIENTO	269
2.1.2.1. <i>El hiato: una estructura desestructurante</i>	269
a) <i>Formas del intersticio</i>	269
b) <i>Khora, revelabilidad, lo Abierto: isomorfismos en el filo de lo religioso..</i>	281
c) <i>Brechas: una poética de la apertura</i>	291
2.1.2.2. <i>Blanco sobre blanco: el Axion Estí</i>	316
2.1.2.3. <i>La huella violeta: doctrinas del punto</i>	355
2.1.3. LA (EST)ÉTICA DE LO MÍNIMO Y LA NADA	374

2.2. TIEMPO Y SENSACIÓN.....	393
-------------------------------------	------------

2.2.1. INTRODUCCIÓN	393
2.2.2. EL TIEMPO.....	406
2.2.2.1. <i>El instante preciso</i>	406
2.2.2.2. <i>La memoria</i>	449
2.2.2.3. <i>La muerte como archiespaciamento</i>	466
2.2.3. LA SENSACIÓN	484
2.2.3.1. <i>La sacralidad de los sentidos: la sensación como marca</i>	484
2.2.3.2. <i>Metáfora o metaforá</i>	504

2.3. LOS CUERPOS DE LA LUZ.....	537
--	------------

2.3.1. INTRODUCCIÓN	537
2.3.2. LAS FASES DEL SOL	542
2.3.2.1. <i>Transparencia y metafísica solar</i>	542
a) <i>¿Metafísica o metafórica solar? El mediodía, entre cenit y retirada</i>	542
b) <i>Διαφάνεια o διαύγεια: transparencia y significancia o el misterio en la luz</i> <i>ab-soluta</i>	571
2.3.2.2. <i>Escribir el sol: reflejos y ocultaciones</i>	596
a) <i>Un heliocentrismo en el margen</i>	596
b) <i>Eclipses: el sol negro o el sol oculto</i>	625
2.3.2.3. <i>La escritura del sol: la quemadura como marca trascendente</i>	632
2.3.2.4. <i>El sol en la escritura: el poema como sistema solar</i>	649

2.3.3. EL ÁRBOL DE LUZ	660
2.3.4. SIMULACROS DEL SOL: LAS MUCHACHAS	675
2.4. LA $\#$TOPÍA: GRECIA O EL ESPACIO SIN COORDENADAS	713
2.4.1. INTRODUCCIÓN	713
2.4.2. GRECIA: EL PUNTO EXACTO DE NINGÚN MAPA	722
2.4.2.1. <i>Geografías de lo imposible: ¿dónde está Grecia?</i>	722
2.4.2.2. <i>Un ónfalos moderno: el Egeo</i>	750
2.4.2.3. <i>El centro en los márgenes: la Grecia oriental o los otros del único</i>	772
2.4.3. $\#$ TOPÍAS	792
2.4.3.1. <i>La $\#$Topía estética: Grecia o la mimesis de lo imposible</i>	792
2.4.3.2. <i>La $\#$Topía a(nti)histórica: el archipiélago celeste</i>	832
2.4.3.3. <i>Políticas de la $\#$Topía</i>	842
 <u>III. LA PARTE DE LA ESCRITURA</u>	
 3.1. UNA CÁBALA GRIEGA	865
3.1.1. INTRODUCCIÓN	865
3.1.2. GRECIA COMO ALFABETO, GRECIA EN EL ALFABETO	877
3.1.2.1. <i>Reescribiendo el libro de la naturaleza</i>	877
3.1.2.2. <i>Leer a Grecia: una traducibilidad intralingüística</i>	883
3.1.2.3. <i>La intercambiabilidad entre naturaleza y cultura</i>	906
3.1.2.4. <i>La dialéctica lectura-escritura: una poética de la recomposición</i>	912
3.1.2.5. <i>El alfabeto como espacio de la grecidad</i>	931
3.1.3. MÁS ALLÁ DE SAUSSURE: (RE)INVENTANDO LA LENGUA SAGRADA	954
3.1.4. PALABRAS QUE DESMAGNETIZAN EL INFINITO	981
3.1.4.1. <i>Una combinatoria griega</i>	982
3.1.4.2. <i>Derramando la sangre de las lenguas: catarkizmevo o la escritura en los límites</i>	1019
3.1.4.3. <i>Ípsilon. La letra más griega</i>	1034
 3.2. LA ESCRITURA BLANCA SOBRE FONDO NEGRO	1043
3.2.1. INTRODUCCIÓN	1043
3.2.2. <i>MELAN-COLÍA</i> : LA ESCRITURA ENFERMA DE LA MODERNIDAD	1048
3.2.2.1. <i>Materiales para una melan-colía elitiana</i>	1077
3.2.3. ESCRIBIR EL/EN BLANCO	1085
3.2.3.1. <i>Un ideograma en movimiento</i>	1085

3.2.3.2. <i>Arqueografía: el signo como huella</i>	1115
3.2.3.3. <i>El signo como trampa</i>	1119
3.2.3.4. <i>El signo como fuente</i>	1124
3.2.3.5. <i>Espejo y pasadizo: el signo (en el) cristal</i>	1130
CONCLUSIONES	1137
IMÁGENES	1147
TEXTOS CITADOS	1167
BIBLIOGRAFÍA	1185

INTRODUCCIÓN

En un libro pionero publicado en 1985 en los Estados Unidos, Vasilis Lambrópulos y Margaret Alexíu denunciaban las carencias metodológicas y prácticas de la crítica griega:

Three major deficiencies attracted our attention: first, the negative influence of philology, or “the dead hand of classicism”, prevalent among so many scholars who have arrived at modern Greek literature from the discipline of the classics; second, the biographical impressionism and romantic dilettantism inherent in so many approaches to Greek authors and texts; third, an almost total disregard for discussing and defining critical approaches. In short, the backwardness of literary criticism in our field cannot be ascribed to the “inferiority” or “marginality” of contemporary Greek culture.¹

Casi veinte años más tarde, a la hora de comenzar una investigación en el ámbito de la literatura griega contemporánea —sobre un autor emblemático en la Grecia del siglo XX y con proyección internacional, como demuestra el premio Nobel—, el panorama no es mucho más alentador. Con las comprensibles excepciones, atribuibles en casi todos los casos a personas formadas o empleadas en universidades del mundo anglosajón, las tres deficiencias señaladas por estos autores siguen vigentes de modo palpable. Las garras asfixiantes de la filología, por una parte, que denotan el empeño de entroncar constantemente a Grecia con su pasado clásico olvidando que se trata, ante todo, de un Estado moderno con un desarrollo puramente contemporáneo, la carencia generalizada de metodología y de reflexión metodológica o incluso el retraso desmesurado en la recepción de las teorías más extendidas en la actualidad, por otra, y, finalmente, la usurpación del espacio científico por parte de productos generados desde el sentimentalismo de un difuso amor diletante a la poesía o, aún peor, desde las constricciones de un nacionalismo reductor y habitualmente falaz, caracterizan a gran parte de los artículos y libros que acerca de la literatura griega se publican en el interior del país. En el caso de Elitis, poeta nacional, emblema de los «valores griegos» y miembro de la generación que ha ocupado durante muchas décadas el escalón más alto en el canon literario autóctono, la denominada Generación del 30, la situación es especialmente llamativa. A la altura

¹ ALEXIOU, M. y V. LAMBROPOULOS (1985), pp. 7-8.

de 2002, en su reseña al volumen de actas correspondiente al congreso celebrado en la isla de Cos en 1994 con participación predominantemente griega —y que citaremos a menudo en el trabajo—, Elena Cutrianu señalaba con gran acierto algunos de los defectos más frecuentes de la crítica elitiana: «...an odd characteristic of criticism dealing with Elytis's oeuvre (a bent probably encouraged by the poet's extensive comments on his poetics) is discernible. Very often, contributors simply paraphrase passages from his essays in their readings of poetry and/or merely quote excerpts from his poems to explain his essays»². En su repaso de los diversos trabajos compendiados en el volumen, además, la autora señala otros defectos sintomáticos: el desconocimiento que evidencian ciertos autores de la bibliografía relativa a su tema, que da lugar a repeticiones innecesarias, la falta de una auténtica discusión científica en torno a ciertos aspectos cruciales de la obra de Elytis y de su «política literaria», o la ausencia de un análisis amplio y omniabarcador de toda la producción elitiana que permita llegar a conclusiones sólidas y fundamentadas³. Sumémosle a esto uno de los defectos a mi juicio fundamentales de gran parte de esta bibliografía, derivado acaso de su gusto por la mera paráfrasis de los textos analizados: su absoluta complacencia con las afirmaciones que en ellos se vierten, es decir, su carácter predominantemente acrítico, que desvirtúa la función primordial de la que no por casualidad se denomina *crítica* literaria: un violentar o poner en tensión los conceptos, las obras, los textos, con el fin de impedirles acomodarse allí donde pensaban haber conquistado un espacio seguro y definitivo. Esta condición inocua y reafirmante de la identidad autoproclamada por autores o textos se halla insoslayablemente vinculada al nacionalismo más o menos difuso que domina el tronco del *establishment* crítico y universitario griego, y que induce a gran parte de los investigadores no sólo a no contradecir ni cuestionar jamás ciertos axiomas de la doctrina oficial —a riesgo de caer en desgracia o de minar los cimientos de la institución misma que les proporciona el prestigio—, sino a considerar cualquier enfoque teórico novedoso, riguroso y sólido como una amenaza para el sacrosanto edificio de la literatura o, más concretamente, de la literatura nacional. De ahí la frecuente cerrazón, escenificada aún en polémicas congresuales o incluso periodísticas⁴, a admitir planteamientos interdisciplinarios o comparativistas que

² CUTRIANU, E. (2002a), p. 160.

³ Cfr. *Ibidem*, pp. 161-163.

⁴ Véase la muy sintomática desarrollada entre febrero y abril de 2008 en la prensa griega entre los investigadores Vasilis Lambrópulos y Dimitris Papanicolau —profesores en Minnesota y Oxford, respectivamente—, por un lado, y Costas Yeorgusópulos, por otro, con el ocasional apoyo a cada una de las partes de otros docentes en Grecia o en el extranjero. La indemnidad de la identidad nacional fue una vez más el eje principal de la discusión: el señor Yeorgusópulos entendía que la metodología abierta, crítica, interdisciplinar y teóricamente fundamentada que Lambrópulos y Papanicolau proponían para el estudio de los fenómenos culturales griegos —desde el punto de vista del postestructuralismo y los *Cultural Studies*— supone una amenaza para la grecidad y la humillación y

trasciendan las fronteras, bien del «comentario de texto» como método de trabajo, bien de la noción orgánica y autosuficiente de literatura nacional. De ahí también la negativa a integrar en los estudios literarios fenómenos que se encuentren fuera de los límites de la denominada «alta cultura», o bien tratamientos que amenacen con su mecanicismo demasiado material las cumbres espirituales en que aquélla reside, así como el rechazo a un sometimiento de las nociones asumidas en el concepto de identidad nacional a cualquier forma de análisis riguroso que pueda sacudir sus bases o cuestionar su condición trascendente y objetiva⁵. En el caso de la obra de Odiseas Elitis, que postula por sí misma una comprensión semejante y universalizable de lo griego, como vamos a ver, la tentación de la complacencia es aún mayor. El propio título del volumen reseñado por Elena Cutriano —*Odiseas Elitis: el poeta y los valores culturales griegos* (*Οδυσσεύας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*)— pone de manifiesto esta postura, postura que se confirma en el interior cuando vemos que en el artículo inaugural el editor, Eratoscenis Capsomenos, no sólo no somete a escrutinio alguno el concepto de grecidad o helenismo defendido y construido minuciosamente, con todas las armas de su poética y de su ensayística, por Elitis, sino que lo utiliza acríticamente como base de su análisis asumiendo la existencia milenaria de una «tradición cultural griega» ininterrumpida cuyos valores se hallan en una relación cuasi determinista con la tierra y el espíritu del pueblo, y que funciona como sustrato y no producto de la poesía elitiana. La condición de poeta nacional conquistada por el autor con algunas de sus obras (en especial el *Axion Estí*), así como con una serie de estrategias que vamos a repasar en el curso del trabajo, ha hipotecado asimismo la libertad a la hora de juzgar sus logros desde el interior del país, en la medida en que se ha generado un consenso, ya observable en los años de la posguerra —en los cuales una obra de aliento nacional como el *Axion Estí* fue simultáneamente elogiada y convertida en emblema de la propia causa por el Partido Comunista y los nacionalistas conservadores—, en torno a su figura como portavoz del pueblo y defensor de la grecidad, reafirmado aún más si cabe con la concesión del Nobel que venía a sancionar definitivamente su condición de gloria de

demolición de todos los monumentos literarios y culturales de la nación. Cfr. los archivos de los diarios *Ελευθεροτυπία* y *Τα Νέα* en Internet (www.enet.gr y www.tanea.gr), o bien la lista con todos los enlaces a los textos de la polémica en esta dirección: http://mkaragiannis.blogspot.com/2008_03_01_archive.html.

⁵ En los casos más recalcitrantes, y como veremos a lo largo del trabajo la obra de Elitis proporciona variados ejemplos enmascarados y suavizados por la metaforización o alegorización de la poesía, subyace a esta resistencia a teorías extranjeras la idea de que, dado que Grecia o lo griego constituyen un organismo autosuficiente, sólo podrán analizarse sus productos o sus imágenes por medio de nociones surgidas de su interior. Se trata, evidentemente, de una postura cada vez menos extendida, pero que de algún modo no deja de operar en la sombra en muchos de estos posicionamientos científicamente conservadores.

la patria⁶. Acaso por este motivo, incluso algunos de los trabajos más rigurosos desde el punto de vista crítico que se han dedicado a su producción han preferido pasar por alto determinados aspectos controvertidos o espinosos, cuando no contradictorios o incomprensibles en un contexto europeo, de su poesía y de su ensayística.

No obstante, todos estos problemas de la crítica elitiana o de la crítica de los fenómenos culturales griegos en general, no se circunscriben exclusivamente a Grecia. En los estudios neogriegos en España se observan defectos en todo semejantes a los que acabamos de mencionar. En primer lugar, la influencia desmedida que ejercen sobre su ámbito los estudios clásicos y bizantinos (estos últimos, no obstante, generalmente condenados a un papel ancilar, junto a la Neogrecística, en los departamentos universitarios de Filología Clásica), aún poco permeables en nuestro país a metodologías innovadoras en el campo de la Historia, la Sociología, la Literatura o incluso la Lingüística —no hablemos de la interdisciplinariedad—, sigue ahogándolos bajo el peso a menudo muerto de una filología más propia del siglo XIX que de los inicios del XXI⁷. Esta influencia, originada sin duda por la dependencia universitaria e institucional que el Neogrecismo sigue teniendo de la Filología Clásica y sus presupuestos reductores, tiene como consecuencia fundamental y catastrófica no sólo la susodicha cerrazón teórica y metodológica, sino sobre todo el tratamiento de un idioma vivo (y de los fenómenos derivados de él) como una lengua muerta que, eso sí, justifica su presencia en los planes de estudio y en el panorama académico en general por ese evanescente prestigio de lo clásico. Así, el estudio de la literatura griega contemporánea en España suele reducirse a los autores de un canon incuestionable que parece reproducir a su modo el —inamovible— de los autores antiguos, cerrando el campo sobre los productos de una «alta cultura» ya sancionada de partida en la propia Grecia, y bloqueando todo acceso no sólo a fenómenos extraliterarios o de menor prestigio pero igual interés, sino especialmente a la literatura más reciente, exclusivamente conocida entre nosotros, y siempre dentro de las limitaciones del mercado editorial, gracias al esfuerzo traductor llevado a cabo por el departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Hay que mencionar asimismo al único grupo científico, junto a éste de Málaga, que en España contempla exclusivamente la investigación en Bizantinística y Neogrecística, sin hipotecas clasicistas y con una incorporación cada vez mayor de las nuevas perspectivas

⁶ El propio Elitis afirma en los meses posteriores a la concesión del Nobel que, con él, se ha premiado en su persona no sólo a la Grecia actual en su conjunto, sino también a toda una tradición cultural griega de milenios.

⁷ Son fundamentales a este respecto las propuestas de renovación y autonomización de la Bizantinística y la Neogrecística españolas que encontramos en diversos trabajos de Pedro Bádenas, y que en general han sido recibidas con hostilidad. Cfr. BÁDENAS, P. (1989), (1997) y (2002).

teóricas y metodológicas: el que en Madrid dirige el profesor Pedro Bádenas dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Todo lo anterior sería menos grave, desde luego, si en el estudio de ese canon importado acríticamente hubiera aportaciones decisivas y no un seguidismo alarmante de los lugares comunes de la propia crítica griega. En segundo lugar, y acaso en correspondencia con el impresionismo romántico y el diletantismo denunciados por Lambrópulos y Alexíu, hay que señalar entre los defectos del Neogrecismo español —autodenominado en general, con las excepciones reseñadas, «Neohelenismo», sin duda por el prurito de conservar la vinculación a los estudios clásicos— la alargada sombra de un filohelenismo militante que conduce a sus practicantes a comulgar inquebrantablemente con las posturas de la crítica griega más oficialista, cuando no a confundir la investigación científica con una labor de mero encarecimiento indiscriminado de los productos culturales griegos. Cuando se impone un criterio sentimental, es obvio, toda tentativa de desmenuzamiento metódico y riguroso es concebida como una amenaza para la integridad de aquellos objetos que se pretende, antes que estudiar, preservar de un incierto peligro de desaparición. La labor crítica, de este modo, se transforma en una suerte de proselitismo cuyo reducido alcance resulta conmovedor en contraste con las energías que se dedican a prodigarlo, y pierde la exigencia del rigor para convertirse en un ejercicio *amateur* que puede practicarse sin conocimientos previos o ajenos al en teoría autosuficiente espacio del «Neohelenismo». En consecuencia, lo que pretende constituir una contribución a la expansión y justificación académica de los estudios neogriegos, acaba frecuentemente por quedar en una simple exhibición folclórica o turística de determinados fenómenos culturales, o bien por confirmar la pertinencia de una adscripción permanente a los departamentos de Filología Clásica de donde desearían desligarse. Todos estos defectos, sumados a la aceptación incondicional de las nociones más conservadoras que sobre la identidad nacional se proyectan institucional y públicamente en Grecia, atañen de modo especial a los escasos estudios que en español se han publicado sobre la obra de Odiseas Elitis. Los vicios de la complacencia, la mera paráfrasis o incluso el desaliño científico y estilístico, se han cebado con una virulencia particular sobre algunas publicaciones al respecto. Me refiero sobre todo a las traducciones editadas desde la concesión del premio Nobel en 1979, cuyos prólogos constituyen en general los únicos trabajos al respecto, si exceptuamos los artículos tempranos de algún clasicista u otros más recientes, en ocasiones de carácter meramente paisajístico⁸ o referidos a manidas relaciones hispanogriegas (la vinculación entre Lorca y Elitis) que no alcanzan por lo general la categoría de estudios de Literatura comparada. No es posible aquí hacer un repaso de

⁸ Cfr. por ejemplo BERMEJO, R. (2001).

las distintas introducciones a las antologías o poemarios de Elitis editados en España o Hispanoamérica en los últimos treinta años. Baste decir que la mayor parte de ellas —incluida la más reciente a cargo de Cristián Carandell⁹—, cuando no se trata del mero plagio de algún artículo editado en Grecia (me permitirán callar el nombre del culpable de ese saqueo impune), se limitan a acumular tópicos que inciden en el exotismo griego del autor (poeta de la luz y del paisaje isleño), sitúan sin rubor su genealogía poética en Homero y los líricos arcaicos (aceptando por tanto las propias proclamas del poeta al respecto), o lo convierten en el portavoz de un presunto modo de sentir mediterráneo, aproximadamente el mismo argumento que utilizan las compañías publicitarias para promocionar el aceite de oliva. Lo más frecuente, además, es que las antologías que vienen detrás se encuentren repletas de errores de traducción, achacables en la mayor parte de los casos a un conocimiento incompleto de la lengua¹⁰. Frente a estos casos, no obstante, existen algunas excepciones reseñables, ediciones donde los prólogos, si bien carecen de toda pretensión de exhaustividad, proporcionan una información pertinente y rigurosa, a la que con frecuencia no desmerece la traducción que sigue. Podemos mencionar en esta categoría la introducción de Pedro Bádenas a la edición del *Canto heroico y fúnebre por el alférez caído en Albania* que se publicó en Ciudad Real en 1980¹¹, así como la versión de *Orientaciones* de Ramón Irigoyen con su correspondiente proemio¹², o la magnífica traducción al catalán del *Axion Estí* llevada a cabo por Rubén J. Montañés, que incluye asimismo un estudio estructural de la obra y de la posición de Elitis en la literatura griega contemporánea de gran utilidad para el lector común¹³.

Ante este panorama poco alentador tanto en Grecia como en España, parece deseable, cuando no necesario, comprometerse con un cierto giro en la Neogrecística que traiga a la literatura griega, así como a los fenómenos culturales o sociales surgidos en aquel país, bajo el foco de unas disciplinas en constante renovación e intercambio, y por tanto le conceda un lugar equiparable al de cualquier otra literatura moderna, sin encerrarla necesariamente entre los límites opresivos de una categorización sólo nacional. Existen tanto en España como en Grecia algunas tentativas esperanzadoras a este respecto, que necesitan sin embargo de un impulso mucho mayor para conquistar definitivamente el rigor que precisa el Neogrecismo. Sería conveniente, a este respecto, fijarse en el modelo del mundo anglosajón, que, bien sea desde el campo de los llamados Estudios Culturales, desde una perspectiva

⁹ Cfr. ELITIS, O. (2008).

¹⁰ Y no siempre me refiero a la lengua de origen. Por señalar sólo algunos casos flagrantes, cfr. ELITIS, O. (1982_a), (1990_a), o (1994).

¹¹ ELITIS, O. (1980_a).

¹² ELITIS, O. (1996_d).

¹³ ELITIS, O. (1992).

crítica postestructuralista del más amplio espectro, o desde un mero compromiso con la reflexión metodológica y la interdisciplinariedad, lleva varias décadas marcando una pauta que en Grecia —el caso de España es distinto en la medida en que no se trata del estudio de lengua o cultura autóctonas— está resultando lento y costoso introducir. En el caso de la crítica elitiana, se han editado en los últimos quince o veinte años trabajos excelentes que, no por casualidad, proceden en general de autores formados en Estados Unidos o Gran Bretaña, aun cuando en muchos casos se trate de griegos de origen, bien nacidos en el extranjero de padres emigrantes o residentes ocasionales fuera del país para realizar sus estudios superiores. No querría dejar pasar la oportunidad de mencionar algunos que han servido a su modo de inspiración a este trabajo, y que destacan ante todo por su independencia ideológica, su rigor, su profundidad crítica, su solidez metodológica y su originalidad. Me refiero en primer lugar a dos estudios a cargo de profesores americanos de origen griego que se enmarcan, sintomáticamente, en obras más amplias consagradas a rastrear, desde una perspectiva abierta e interdisciplinar, los mecanismos de construcción de la identidad desarrollados en Grecia en los últimos dos siglos: por una parte, los certeros epígrafes dedicados a Elitis en el libro *Modern Greece: A Cultural Poetics*, de Vangelis Calotychos¹⁴ y, por otra, el magnífico capítulo titulado «Cosmos: la poética modernista en un universo nacional» («Κόσμος: η νεοτεριστική ποιητική σε ένα εθνικό σύμπαν») que Ártemis Leondí incluye en su obra *Topografías del helenismo (Τοπογραφίες ελληνισμού)*¹⁵. En segundo lugar, y en el ámbito de la propia Grecia, hay que destacar la extraordinaria y exhaustiva obra de Elena Cutrianu, profesora universitaria formada en Oxford, que, sobre la base de su propia tesis doctoral, se editó en el año 2002 bajo el título *Con la luz como eje: la formación y cristalización de la poética de Odiseas Elitis (Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη)*¹⁶. Se trata de un completísimo repaso por las distintas facetas de la poética elitiana sustentado sobre un hondo conocimiento de muy diversos enfoques y planteamientos de la Teoría de la Literatura, en especial de la llamada Literatura comparada; su valor primordial, a mi juicio, reside en que constituye uno de los pocos trabajos sobre Elitis que lo enmarca, más allá del ámbito limitado de la literatura nacional a que la crítica griega suele constreñirlo, en un contexto europeo. Por último, hay que hacer mención especial a un artículo que es una *rara avis*, por su audacia y su cuestionamiento de algunos de los dogmas que sostienen el sacralizado canon literario nacional en Grecia, en el

¹⁴ CALOTYCHOS, V. (2003), cfr. Bibliografía.

¹⁵ LEONDÍ, Á. (1998), cfr. Bibliografía.

¹⁶ CUTRIANU, E. (2002), cfr. Bibliografía. No hay que olvidar tampoco el resto de trabajos de la profesora Cutrianu acerca de la obra de Elitis, que pueden encontrarse reseñados en la bibliografía al final de este volumen.

panorama de la crítica autóctona: el que con el título «Modernism and the Avant-Garde: The Politics of “Greek Surrealism”», publicó en 1997 el investigador griego Takis Cayalís¹⁷.

La valentía, la honradez intelectual y el rigor científico de estos trabajos, tan alejados de la indigencia crítica de muchos otros, han querido ser un referente para esta tesis, que aspira a escapar por igual de los reduccionismos filológicos, de las deformaciones del filohelenismo acrítico, de la concepción escolar del análisis como paráfrasis literal, de la noción tradicional de la crítica en tanto ejercicio de esclarecimiento o interpretación *del* sentido, y de la cerrazón sobre el horizonte de una literatura exclusivamente nacional. Si algo he pretendido, de hecho, ha sido que los errores que sin duda ha de tener este trabajo no se correspondan con ninguna de estas categorías. Se trata de precisiones que acaso en otra disciplina o en otro país no serían necesarias, pero que en el caso que nos ocupa resultan indispensables y pueden contribuir a una reflexión general sobre la naturaleza del Neogrecismo y sobre las deficiencias que es imprescindible corregir en sus planteamientos actuales.

Lejos pues de parafrasear o de hacer meramente filología, he querido analizar una cuestión que ya desde el mismo título ejerce una violencia muy relacionada con mi concepción de la operación crítica. Rastrear las dimensiones místicas que puedan existir en la obra de un poeta contemporáneo, y hacerlo además a través de las nociones amplias y polifacéticas de la escritura y el absoluto, denota no sólo una voluntad de tensar al máximo los textos para hacerles confesar aquello que no habrían confesado jamás *por sí mismos*, sino también una intención de plantear el análisis en los territorios fronterizos entre la literatura y la filosofía, la religión, la historia o la estética, con el fin, entre otras cosas, de cuestionar la solidez de los límites entre todas esas disciplinas. La prioridad que he concedido a la noción de *mística*, que repaso en un primer capítulo que pretende también ser, a su modo, una segunda introducción, como si no dejáramos nunca de deambular por los umbrales, no debe ocultar que la tesis que tienen entre manos, dedicada a enfocar la poética de Elitis desde un punto de vista inexplorado hasta la fecha, aborda también cuestiones tales como la «política literaria», la construcción de los discursos identitarios, la reflexión lingüística, la función social e ideológica del poeta o las condiciones de posibilidad de una religiosidad moderna. Respecto a la metodología empleada, podría decirse que en la primera parte —en especial en los dos primeros capítulos— hay mucho del método genealógico y, en especial, de lo que Foucault denominó la «arqueología» de las disciplinas científicas o técnicas, que aquí aplico, dentro de las limitaciones que impone la extensión del trabajo, a las nociones de mística —siguiendo también las espléndidas investigaciones al respecto de Michel de

¹⁷ CAYALÍS, T. (1997), cfr. Bibliografía.

Certeau—, misticismo y poesía moderna. Ello sin olvidar en ningún caso un concepto que sobrevuela todos los capítulos y todos los análisis y que también De Certeau convierte en central en su repaso de la configuración histórica y discursiva de la mística: la escritura, en el sentido que se le ha concedido en las diversas teorías postestructuralistas y en lo que se ha querido llamar, de modo en ocasiones banal y abusivo, filosofía deconstructiva o, más acertadamente, a mi juicio, pensamiento de la diferencia. Dicho método *deconstructivo*, en sentido lato y con interferencias incesantes, es seguramente el que rige los dos últimos bloques del trabajo y anuda al concepto intersticial e indecible de la escritura todos los *temas* —veremos en el capítulo correspondiente por qué no los concibo como tales— de la poética elitiana que he querido repasar con el fin de demostrar precisamente su vinculación a un pensamiento de la diferencia que tiene mucho que ver con la construcción de una identidad griega alternativa y que rige, tensándolo y desencajándolo, el conjunto todo de la obra de Elitis. Sin embargo, la inspiración teórica principal de la tesis no han sido, a este respecto, los llamados deconstruccionistas americanos, que se encuentran más cerca de una aplicación estrictamente literaria —si algo así puede concebirse— de estos planteamientos, sino su vertiente más propiamente filosófica, en especial la obra de Jacques Derrida —muchos de cuyos conceptos aparecen profusamente a lo largo del trabajo— y, más limitadamente, la de Maurice Blanchot. Con ello, mi intención ha sido explotar una veta que considero interesante y muy fecunda en la poesía y la ensayística elitiana, y que en general ha sido desatendida hasta el momento: una dimensión filosófica que aglutina en el mismo haz un pensamiento de lo griego, un pensamiento de la escritura y de la estructura sígnica del mundo, y una reflexión, latente en casi todas sus páginas y en casi todas sus imágenes fétiche, sobre las posibilidades de una nueva religiosidad contemporánea que permita una singular comunicación con el absoluto. De ahí las frecuentes alusiones a filósofos y términos filosóficos que se encontrarán a lo largo del trabajo, con las indiscutibles limitaciones de mi formación autodidacta y por tanto insuficiente en este campo, limitaciones que sin duda saltarán fácilmente a la vista a cualquier experto en la materia. Me parecía necesario, no obstante, ahondar en un análisis parcialmente filosófico de la literatura de Elitis, sobre todo a la vista de los intentos realizados con anterioridad especialmente en Grecia, que se han limitado por lo común a buscar sus *fuentes* filosóficas encontrándolas, cómo no, en sus supuestos compatriotas de la Antigüedad: Platón, Heráclito, Plotino y compañía. Era urgente, a mi juicio, rastrear por el contrario las estrategias que operan en su poética y que nos conducen sin esfuerzo, como se verá, a desmentir el viejo axioma, sostenido incluso por el mismo autor, de que la obra elitiana es primordialmente platónica.

El modelo crítico que manejo y en el que creo, pues, aspira a trascender o al menos a sacudir las constricciones y los límites de una teoría literaria que tradicionalmente se quiere sirva de una presunta interioridad del texto, dominadora de un campo perfecta y metalingüísticamente delimitable, y operadora de una parcelación neta entre las dimensiones de la estructura o la forma y el tema o el contenido. La orientación de esta tesis, como podrá apreciarse, ha querido poner en duda precisamente la solidez y la veracidad de estas concepciones que, si bien se hallan generalmente superadas, aún siguen funcionando en un número sorprendentemente alto de trabajos e investigaciones, especialmente en el campo de los estudios neogriegos. En la mayor parte de los casos, de hecho, cuando el análisis o el comentario no consisten en una mera paráfrasis de los textos, incurren en el otro gran *topos* de la crítica convencional: la certeza de que su función principal es interpretarlos, desenredar sus hilos para proporcionarnos, en un discurso libre ya de las adherencias de lo *impropio*, del *tropo* o el retruécano que caracterizan a toda discursividad literaria, el sentido limpio y claro que se escondía *allí*, en el *lugar* cartografiable de la obra. Opino por el contrario, con Hillis Miller¹⁸, y creo haber puesto en práctica ampliamente esta opinión a lo largo del trabajo, que el crítico es una suerte de huésped que no desenreda los textos sino para anudarlos en otro lugar, incapaz de desentrañarlos y compelido en cambio a seguir sus hilos en todas direcciones, dejándose dictar por ellos, incluso, las premisas de un análisis que no puede concebirse ya como dilucidación o desciframiento. Muy al contrario, creo en un carácter amplificador de la crítica, cuya función ha de consistir no en restar los sobreañadidos o suplementos que obnubilan la visión del concepto puro, del querer-decir originario del autor, sino en añadir sentidos, hilos, escrituras, en definitiva *palabras*, que hagan proliferar el texto ampliando sus bordes siempre más y recifrándolo sin cesar en una diferición constante de la operación hermenéutica. En cierto sentido, el análisis sólo puede dar a ver algo nuevo oscureciendo el presunto sentido de la(s) obra(s), adensando las hebras de su misma textura y sugiriendo nuevos enigmas de lectura. Para ello no ha de pretender trabajar desde un *afuera* absoluto que le permita dominar la totalidad del texto e intervenir sobre él con herramientas predeterminadas, sino extraer de su propia lógica los instrumentos con los que interrogarlo, violentarlo, tensarlo y, sobre todo, desbordarlo. Por eso mi análisis de la poética elitiana utiliza algunos de los elementos que se hallan imbricados en su configuración: del mismo modo que, como veremos, Elitis pretende introducir con sus textos un intersticio o un *hiato* que abra lo real a una alteridad indecible y lo desapropie en su misma identidad, yo he querido en general desapropiar sus textos, insertarles las cuñas de otras disciplinas, de otras ideas, de

¹⁸ Cfr. su artículo «El crítico como huésped», en BLOOM, H. (2003), pp. 241-242.

otros textos, para seguir urdiéndolos y escribiendo en blanco —veremos la pertinencia de esta noción de escritura blanca— sobre ellos. En cierta manera se trata también de un modelo que, como ha señalado Harold Bloom¹⁹, hunde sus raíces en la Cábala, una doctrina mística y hermenéutica que va a desempeñar un papel fundamental, como tendremos ocasión de observar especialmente en los últimos capítulos, tanto en la tesis como en las poéticas de Elitis: interpretar las escrituras —incluso las Escrituras— con nuevas escrituras, en una proclamación general de la imposibilidad de la lectura *vertical* y de la inagotabilidad del procedimiento interpretativo.

Quedémonos no obstante con una de las ideas que acabo de exponer: la de la inserción en los textos de cuñas de otras disciplinas, otras ideas u otros textos con el fin de difuminar sus bordes y hacerlos proliferar en el seno mismo del discurso crítico. Si el comentarista es un huésped, el origen mismo de su operación es ya la de un injerto, la de la introducción de un *cuerpo extraño* en el *corpus* del texto que para la crítica tradicional constituye un objeto único, autónomo y delimitable, cuando no sagrado e intocable. El análisis literario representa pues desde sus presupuestos más básicos una desapropiación de ese cuerpo de la obra, una puesta en duda o en abismo de sus límites que los hace indecibles. No estamos ya por lo tanto ante el producto literario o ante la totalidad que sanciona una firma como ante un organismo completo y autosuficiente que esconde un sentido único y privativo extraíble por medio de una intervención quirúrgica más o menos sencilla. Es preciso, en mi opinión, desterrar la idea de la crítica como una suerte de clínica que se dedica a sanar la enfermedad del *corpus*-texto —especie de supuración generada para cubrir u oscurecer un inteligible pleno y presente a la conciencia *antes de la palabra*— para sustituirla por una noción más abierta que entienda el texto como un síntoma sólo legible en la conexión con los otros síntomas a que indefectiblemente nos conduce para completar el diagnóstico de una enfermedad incurable: la textualidad. Mi concepción del *corpus* es, a este respecto, la que han formulado algunos pensadores respecto a la idea del cuerpo: no se trata tanto de la solidez de un *topos*, de la seguridad de una instancia aislable e inmovible, como de una frontera, del espacio de un traspaso o de una apertura hacia lo otro²⁰. El cuerpo es lo que nos pone en contacto, siempre, con otro

¹⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 17-18.

²⁰ Jacques Derrida ha reflexionado ya sobre la salud inquebrantable con que se concibe la noción de *corpus* literario, aparentemente mayor que la del cuerpo propio, asediado por la caducidad y la muerte: «¿A qué leyes obedecen los re-nacimientos, los re-descubrimientos, las ocultaciones también, el alejamiento o la reevaluación de un texto del que se quería creer ingenuamente, sobre la fe de una firma o de una institución, que sigue siendo el mismo, idéntico constantemente a sí mismo? ¿Un *corpus* en suma, y cuya identidad consigo estaría todavía menos amenazada que la de un cuerpo propio? ¿Qué debe ser un texto si puede, de sí mismo de alguna manera, volverse para brillar una vez más, después de un eclipse, con una luz diferente, en un tiempo que ya no es el de su fuente productiva (¿fue alguna vez contemporáneo de ella?), repetir luego una vez más este resurgimiento

lugar, aquello que no cesa de arriesgar sus límites y su integridad en cada una de sus operaciones y experiencias. De este modo, constituye el ámbito de un cruzamiento (con otro cuerpo, con otro espacio). La noción de *corpus* literario que subyace a este trabajo funciona en el mismo sentido y viene, a su manera, prescrita por la propia poética elitiana, como podrá apreciarse más adelante. El mecanismo del análisis ha constituido, en consecuencia, la reproducción, en ocasiones extremada, del proceso que a la vez define y cuestiona la identidad misma del cuerpo: una desapropiación y una salida de sí que lo comunican con otros objetos (cuerpos o no) y al mismo tiempo dejan penetrar a éstos en su interior como *cuerpos extraños* o injertos que simultáneamente lo ponen en riesgo y lo configuran como aquello que *precisamente* es. Se trata, ante todo, de hacer violencia al *corpus* o al texto, de conducirlo *a la fuerza* a lugares de cruce donde se remarca su condición de frontera y donde se arriesga a perder su identidad en el movimiento mismo por el que la gana. Así, las comparaciones de Elitis, que pueden parecer forzadas, con determinados autores místicos o con la Cábala, responden al deseo de partir de esta clase de encrucijadas o de llegar a ellas con el fin de obtener del texto o de los textos una confesión que, como he dicho antes, no harían de buena gana. La interdisciplinariedad en el análisis no tiene, en el fondo, otro objeto. La función primordial de la crítica es precisamente poner en *crisis*, someter a torsiones inconcebibles, aquello que juzga, y no obedecer en exclusiva a lo que el encausado, movido por el interés de salir indemne, afirma ser. Conviene, incluso, obligarle a contradecirse para averiguar sobre él algo más de lo que está dispuesto a confesar

Ésa es la causa de que todo el trabajo parezca discurrir sobre un intersticio o un límite indecible que, de hecho, constituye acaso la imagen rectora que articula a la par la poética elitiana y el curso del análisis. Vacilación entre la literatura y la filosofía, la Historia o la Lingüística; entre lo que denominamos el *corpus* de la obra de Elitis y otros *corpora* igualmente abiertos que se encuentran, ya, ahí; entre lo estructural y lo temático, desencajados ambos por una operación de la escritura y sus isomorfos; entre lo griego y sus otros; entre la realidad y esas instancias que reflejan en ella su vacío y que denominamos el absoluto o lo sagrado. Se trata de un proceso constante de interpenetración que conmueve las fronteras epistemológicas entre las disciplinas y bloquea toda posibilidad de un metalenguaje de la crítica. Se trata, también, de una expansión de la lógica transferencial del signo o de la escritura —que Elitis, lo veremos, pretende con su poesía generalizar— a todo el ámbito de la experiencia.

después de varias muertes, entre otras, la del autor, y el simulacro de una múltiple extinción?», «Qual, cual: Las fuentes de Valéry», DERRIDA, J. (2003), p. 318.

Creo necesario hacer estas aclaraciones por cuanto mi tratamiento del *corpus* elitiano, aparente objeto científico de este trabajo que la introducción debería ayudar a perfilar y a despojar de toda clase de adherencias²¹, presenta algunas particularidades. Por una parte, por la lógica del injerto que acabo de describir, no me circunscribo en ningún caso al conjunto de textos que aparecen bajo su firma, aun cuando éstos constituyan el núcleo del análisis. El recurso a otros *corpora* tales como el de cierta poesía moderna, el de Mallarmé, el de Hölderlin, el del surrealismo, el de la Cábala, o incluso el de Derrida, no constituye simplemente el punto de partida para una comparación efectuada desde la solidez de dos espacios nítidamente diferenciados, sino la utilización de unos elementos que, como *cuerpos extraños*, se encuentran operando ya *ahí*, en ese lugar pretendidamente único que representa la poesía de Elitis. No ha sido mi intención, en consecuencia, hacer eso que se denomina Literatura comparada, sino fomentar la promiscuidad de unos cuerpos que no se dejan leer fuera del contacto con los otros, que no se dejan leer —o que no descubren la ilegibilidad sustancial que suscita la invocación a la crítica— si no es a través de los demás. Lejos de considerar estos *corpus* adyacentes como fármacos que pudieran contribuir a la curación del organismo que tenemos entre manos, no podemos sino considerarlos síntomas cuya lectura conectada podrá acaso proporcionarnos algún indicio —sin esperanza no obstante de curación— sobre la enfermedad a que nos enfrentamos. Determinar dónde empieza y dónde acaba la obra de Elitis, tarea que acaso se esperaría de este prefacio, se hace por lo tanto imposible. Y no sólo por lo que acaso podría considerarse una mera prestidigitación de la teoría destinada a concederse a sí misma el brillo que le falta: el propio autor, en este caso, contribuye a esta indecidibilidad proyectando a su modo una lógica del injerto que supera la mera noción de la intertextualidad. ¿Cómo entender si no la inserción en sus volúmenes de ensayos o incluso en algunos de sus poemarios de textos ajenos traducidos o adaptados que se presentan bajo su propia firma? Fragmentos de poemas ajenos en textos de *María Nefeli* o de *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, listados de marcas comerciales como materia poética en el primero de esos libros²², catálogos de versos de autores griegos o europeos presentados como un poema propio en *El Pequeño Nautilo* —que también contiene obras pictóricas o musicales²³—, la reelaboración y desmenuzamiento de un verso del poeta nacional Dionisios Solomós también en el *Nautilo*²⁴, son procedimientos que ponen de manifiesto una voluntad de conmovir la precisión de las fronteras de su propia obra.

²¹ Para más reflexiones en torno a la idea de delimitación del objeto, esta vez a propósito de la mística, cfr. *infra*, sección 1.1.1.

²² En «Ich sehe dich», cfr. ELITIS, O. (2002), pp. 427-431.

²³ En «Lo que uno ama», cfr. *Ibidem*, pp. 504-510.

²⁴ En «Entrada» y «Salida», cfr. *Ibidem*, pp. 495 y 545.

Más aún lo hacen las prosas que, incluidas sin excesivas aclaraciones en dos de sus volúmenes de ensayos, mezcladas con las estrictamente originales, no son sino traducciones o adaptaciones de fragmentos de otros autores. En esos casos la única forma de identificar la filiación de los textos se encuentra en la coletilla que aparece en el título: «según...»; como si se quisiera contribuir a la confusión, ni siquiera la nota bibliográfica que cierra uno de los libros, y que aporta informaciones minuciosas sobre la fecha y el lugar de publicación de otros textos, alude a este hecho. Así, en el volumen *En blanco* encontramos las prosas «El verano griego según E. Tériade»²⁵, «El hombre mediterráneo según Albert Camus»²⁶, «La Aurora de dedos de rosa según Pierre Reverdy»²⁷, «La visión perpetua según Blake»²⁸, y «La luz divina según Plotino»²⁹, mientras que en *2x7ε*, colección de prosas descartadas de la primera edición de «Las pequeñas épsilon», a la que pertenecen todas las anteriores, tenemos «El oro potable según P. B. Shelley»³⁰ y «El indefinido concreto según Novalis»³¹. No es de extrañar, por tanto, que el libro en que recopiló algunas de sus traducciones se titulara *Segunda escritura*³² y apareciera bajo su propia firma antes que bajo la de los autores traducidos.

La misma indecidibilidad del *corpus* me ha llevado, en el orden interno, a abandonar toda pretensión de exhaustividad o de exposición ordenada y completa de sus obras. Así, mientras me demoro por extenso en algunos libros (*Axion Estí* o *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*), menciono sólo tangencialmente o no menciono en absoluto otros que han sido considerados cruciales en su producción. Sucede en especial con los de la primera época (*Orientaciones*, *Sol Primero*, *Canto heroico y fúnebre por el alférez caído en Albania*), pero también con algunos de la fase intermedia (*Las erres del amor*) o final (*Desde cerca*) de su carrera. Lejos de cualquier intento de dilucidación de las obras particulares, sean libros o poemas —cuya organicidad, como podrá verse en el capítulo 3.2, es también a menudo cuestionada—, me muevo a través de textos de distintas épocas, orientaciones o incluso géneros con el único fin de encontrar los nudos que nos ayuden a progresar en la lectura de los factores que aquí nos interesan. Atiendo en consecuencia con especial insistencia a los ensayos, no excesivamente explorados por la crítica hasta el presente si exceptuamos el ambicioso volumen de Elena Cutrianu, y les concedo la

²⁵ ELITIS, O. (1993), pp. 214-216.

²⁶ *Ibidem*, pp. 245-246.

²⁷ *Ibidem*, pp. 271-272.

²⁸ *Ibidem*, pp. 283-284.

²⁹ *Ibidem*, pp. 311-312.

³⁰ ELITIS, O. (1997), pp. 33-35.

³¹ *Ibidem*, pp. 56-57.

³² Cfr. ELITIS, O. (1996).

misma importancia en el análisis que a los poemas, aclaración más pertinente de lo que parece teniendo en cuenta el frecuente desprecio expresado contra ellos por el sin duda imperdonable pecado de contener más reflexión teórica de la que la *auténtica literatura* podría admitir. En los apartados 2.3.3 y 2.3.4, asimismo, recorro parcialmente a los *collages* o acuarelas del autor, que incluyo en un apéndice final de imágenes, por lo mucho que pueden aportar, tal como de nuevo Elena Cutrianu ha señalado con acierto, a un estudio de su poética y de las figuras que la organizan. Por lo demás, renuncio a cualquier división en fases de la obra o la poética de Elitis, sea la esbozada por el propio poeta en la entrevista que concedió a Ivar Ivask en 1975 (donde se habla de tres etapas)³³, o la que propone Elena Cutrianu³⁴, en la creencia de que una perspectiva cronológica abierta e intercambiable no sólo hace más certero el comentario, sino que responde de manera más precisa a la vehemente oposición elitiana a toda historicidad lineal, que repasaremos en el capítulo 2.2. En él veremos cómo el autor privilegia una concepción del tiempo fundamentada en la movilidad en todas direcciones, que considera atributo exclusivo de lo poético, de lo griego y de su configuración signica, y que se demostrará fecunda en el análisis, permitiéndonos encontrar los pasadizos que comunican imágenes, figuras, metáforas, o nudos textuales separados en ocasiones por muchas décadas. Seguiremos en este sentido una lógica semejante a la que el poeta propone en el simulacro de autobiografía que constituye el ensayo «Tiempo encadenado y tiempo desmontable»³⁵, donde se producen saltos constantes en la cronología convencional en función de la vinculación subterránea que se establece entre dos sensaciones semejantes experimentadas con una diferencia de muchos años.

En la misma línea, y como se expondrá más adelante, no trabajaré con la noción tradicional de *tema*, que, siguiendo al Derrida de «La double séance»³⁶, no considero relevante en este caso, sino que trataré de reproducir el giro de *metaforicidad* que instaura la poesía elitiana y que (des)articula su poética recurriendo a las imágenes, figuras, metáforas o, en general, pliegues, que se observan en sus textos, y que nos someterán a una circulación incesante. Veremos hasta qué punto, insistiendo en el argumento de la equiparación de ensayos y poemas, las metáforas elitianas nos dicen tanto de los aspectos estructurales y de la organización textual como los pasajes teóricos, si no más, y cómo dichas metáforas o figuras proteicas y recurrentes (el instante, el punto, las muchachas, el sol, etc.) se

³³ Cfr. ELITIS, O. (1979), pp. 195-196.

³⁴ Quien entiende que en la poética elitiana puede hablarse de un período de formación entre 1944 y 1960, y de un período de cristalización entre 1960 y 1996, más uno de orientación o preparación entre 1935 y 1943, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 20.

³⁵ ELITIS, O. (1993), pp. 355-381.

³⁶ Cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 263-427.

hallan tan presentes en los ensayos como en los poemas, *indecidiendo* precisamente la adscripción genérica de unos y otros. La poética de Elitis se revelará así, en una de sus dimensiones, organizada no sobre una serie perfectamente catalogable de temas, sino sobre un *haz* de figuras que se suspenden entre lo semántico y lo sintáctico y que funcionan a la vez como hipónimos e hiperónimos de toda la serie, de modo que podremos hablar de una *poética del blanco* que reúne las nociones del punto, la apertura, la originariedad, la sensación, la escritura, lo intersticial, la *revelabilidad*, etc., sin perjuicio de hablar seguidamente de una *poética de la revelabilidad*, del intersticio o del *reorigen* que reúna a su vez a todas las demás.

En relación tangencial asimismo con la cuestión del *corpus* y su apertura, desencajamiento o deconstrucción, se encuentra un hecho fundamental que ya he esbozado más arriba: el de la pertinencia o no de un análisis de Elitis dentro del marco exclusivo de ese organismo a su vez autosuficiente, según el propio autor y los más complacientes críticos autóctonos, de la literatura griega. Es muy poco frecuente —de nuevo la excepción la constituye el estudio de Elena Cutrieanu— encontrar trabajos sobre la poesía elitiana que se muestren dispuestos a situarla más allá de los límites de la literatura nacional. A menudo es tomada como ejemplo, incluso —atendiendo a ciertas estrategias de política literaria desarrolladas, como vamos a ver en el trabajo, por el mismo Elitis—, de los valores esenciales de dicha literatura nacional. Por estar este territorio suficientemente trillado, pues, y ante todo porque considero que el interés de una investigación que parte de estas premisas reductoras es limitado, he querido contemplar la obra elitiana a la luz de determinadas tendencias de la literatura continental. No se trata de un rastreo de filiaciones e influencias, que por otra parte sí ha sido frecuentemente llevado a cabo, al menos por lo que respecta al surrealismo, sino de la lectura de dicha obra a través de un diálogo polimorfo pero siempre estimulante con corrientes, ideas, configuraciones históricas, ideas preconcebidas o autores pertenecientes a esa entidad abstracta que es la literatura europea. Quedará de manifiesto con ello que la poesía de Elitis se construye, y construye a su vez una noción determinada de literatura nacional que ha hecho carrera, en interacción constante con la literatura occidental, sometida a un juego de inclusión-exclusión y centralidad-marginalidad no siempre consciente, cuyos paralelismos con el proceso político e ideológico de autoafirmación identitaria en Grecia son muy grandes. No se trata pues, o no sólo en este caso, de hacer un ejercicio de comparativismo, sino de leer los propios hilos y líneas que están trabajando ya (en) la poesía elitiana, y que han de buscarse en la redefinición del concepto de poesía o literatura producido en Europa a finales del siglo XVIII. Una lógica de la escritura, y de la oposición oriental-occidental, se hallará imbricada en el proceso, como veremos. Todo ello tendrá un efecto a su vez considerable sobre la

reformulación del concepto de literatura griega propuesto por los autores de la generación de Elitis, y dará lugar a una serie de operaciones de lo que podemos denominar «política literaria», en las cuales se hallará en juego la primacía en el canon nacional y la conquista de un espacio de prestigio que conduzca a determinados poetas a encarnar, por encima de los políticos o los gestores administrativos de la comunidad, la voz y la representación del pueblo. Todos los elementos puestos en juego en estos procesos, pese a su pretensión de pertenencia propia y exclusiva al helenismo o a la grecidad, son deudores, como espero poner de manifiesto, de una concepción moderna y europea de la poesía como ámbito de regeneración religiosa o incluso mística de la civilización contemporánea, y del poeta como operador casi sacerdotal de dicha redención inmanente. La lectura de Elitis en un marco europeo o universal y en el seno de una discursividad histórica revelará pues unas fricciones que no sólo están siendo provocadas intencionadamente por el análisis para abrir nuevas perspectivas dentro de la lógica del injerto, sino que se encuentran ya funcionando en su obra —injertadas en ella desde el principio— y configurándola de un modo determinado.

No quisiera dejar de tratar brevemente, para terminar, algunas cuestiones prácticas relacionadas con el trabajo. En primer lugar, la utilización de una terminología compleja, en ocasiones enrevesada, que puede generar extrañeza en algún lector. Se trata por lo general de vocablos pertenecientes al ámbito de la filosofía y, más concretamente, a la obra de algunos filósofos como Derrida o Heidegger. Términos como *khora*, espaciamento, diferición, *metaforicidad*, *revelabilidad*, *himen*, y otros semejantes, pueden resultar oscuros por sí mismos o bien por el uso específico que se hace de ellos. Intento introducir siempre en nota una breve explicación o bien un pasaje de los autores que los acuñaron para aquellos lectores que no estén familiarizados con ellos, a pesar de lo cual no en todos los casos ha sido posible hacerlo. Para una aclaración general remito al libro de Geoffrey Bennington *Jacques Derrida*, donde casi todos ellos se encuentran explicados por extenso³⁷. Existen no obstante otros neologismos creados por mí *ad hoc*, como es el caso de *significancia*, *reorigen*, etc., cuyo significado, cuando no es evidente por el contexto, recibe una aclaración en nota al pie. También puede resultar llamativo el uso abundante de la cursiva a lo largo de toda la tesis, que tiene diversas funciones: por una parte, subrayar todos aquellos términos que no son de empleo corriente (como los susodichos *metaforicidad*, *revelabilidad* o *significancia*) sino que pertenecen a la jerga técnica que acabo de detallar; en segundo lugar, remarcar determinadas palabras de uso habitual que aquí se emplean en un sentido particular

³⁷ BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1994).

que en ocasiones es especificado y en otras puede deducirse fácilmente del contexto o de la obra de los pensadores de los cuales han sido extraídas (es el caso de *lugar*, *himen*, *espectro*, etc.); y, por último, cuestionar el significado generalmente admitido de algunas expresiones, o poner en duda su pertinencia misma, como sucede con las nociones de *tema*, de nuevo de *lugar*, etc. A menudo utilizo asimismo otras marcas tipográficas como los guiones o los paréntesis para indicar una ambivalencia intencionada en el discurso. Los guiones en el interior de palabras suelen tener como objetivo también subrayar o modificar la acción del prefijo o del sufijo, llamar la atención sobre una polisemia o una contribución etimológica que puede pasar desapercibida en el uso corriente, jugar con los significados o, en ocasiones, forzar a las palabras a desdoblarse en varias simultáneamente gracias, de nuevo, a la acción de una escritura cuyo poder intersticial sobrevuela todo el texto. En uno de los casos más frecuentes, *re-velar* o *re-velación*, por ejemplo, mi intención es compendiar en el espacio de un solo término dos nociones: la convencional del verbo «revelar» y la que podría aportar el prefijo con valor de repetición o acumulación *re-* a la palabra «velar», es decir, velar dos veces. De ahí surgirá la idea, no ajena a Heidegger y su *α-λήθεια*, de un velamiento que desvela, o viceversa. Su hallazgo en el curso de la lectura aclarará aún mejor lo que quiero decir.

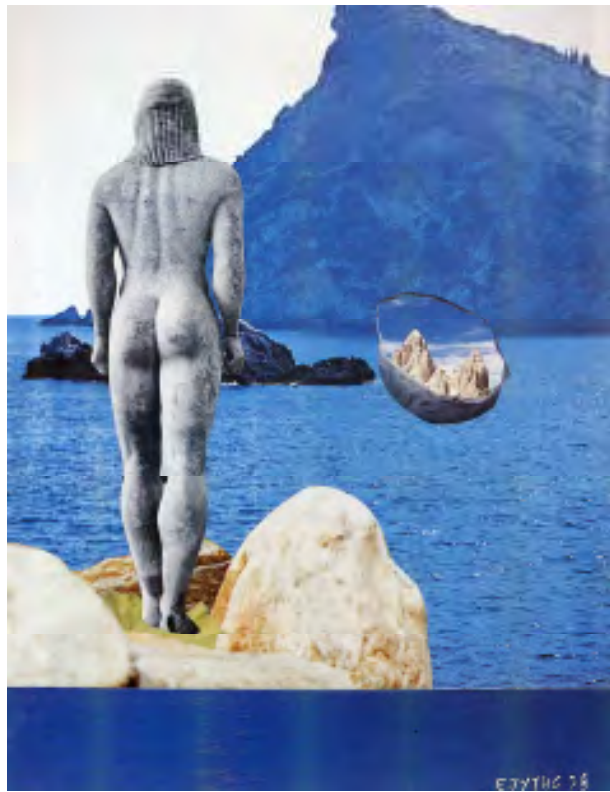
En otro orden de cosas, una tesis dedicada a un autor literario que escribe en una lengua extranjera requiere traducciones, y por ello mismo exige trabajar constantemente entre la lengua original y la lengua de destino. De esta tensión irresuelta se derivan a menudo confusiones o inadecuaciones terminológicas o expresivas que pueden hacer chirriar ciertas conclusiones, tanto para el lector que no conoce la lengua original como para el que la conoce mejor que la de destino. He decidido por tanto, y ante la imposibilidad de adjuntar un apéndice con una antología bilingüe de Elitis por razones de espacio, colocar en nota el original de cada texto citado, especificando, bien en el cuerpo del texto, bien en el arranque de la nota, la obra a la que pertenece. Es el único modo de disponer de citas bilingües de manera económica. También las constricciones del espacio me han llevado a no utilizar la habitual sangría en las citas más que en los casos estrictamente imprescindibles, con lo cual he tenido que renunciar a algunas particularidades tipográficas de los poemas, como la flor que separa en dos cada verso de las odas del *Axion Estí*, el uso singular de la sangría en *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, etc. Sí he conservado, en cambio, la presencia de un triple espacio, distribuido sin aparente sistematicidad entre palabras o sintagmas, en el interior de los versos de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, así como en algunos poemas de *Los medio hermanos*; no se considere ese rasgo, por tanto, un error en la copia. Si he querido incluir tantos pasajes originales, por lo demás, ha sido en la medida en que Elitis es un poeta

relativamente poco conocido en nuestro país, hasta el punto de que es muy difícil encontrar actualmente en el mercado traducciones exhaustivas de su obra. En la bibliografía pueden encontrarse todas las que conozco y he podido consultar, si bien las que aparecen en el trabajo son en todos los casos más, incluidas aquellas del griego que no pertenecen a textos del autor, como sucede con los fragmentos de artículos de Periclís Yanópulos mencionados. Para que no exista confusión alguna con los títulos originales de libros, poemas y ensayos, al final del trabajo incluyo un listado doble de todas las obras mencionadas con la denominación griega junto a la española: en primer lugar ordenadas cronológicamente por fecha de publicación, y más tarde por orden alfabético en español, con el doble objetivo de facilitar la búsqueda y presentar un panorama de la producción elitiana para aquellos que no conozcan suficientemente al autor.

Por último, he de decir que para la transcripción de nombres griegos, tanto en el cuerpo de la tesis como en la bibliografía, he seguido las ya clásicas normas de Pedro Bádenas, expuestas en su artículo de 1984³⁸, excepto en los casos en que dichos nombres proceden de una edición inglesa o francesa, en los cuales respeto la versión original, por aberrante que resulte visualmente. En realidad, fuera de la bibliografía, este hecho se da sólo en un caso: el del investigador grecoamericano Vangelis Calotychos, cuyo nombre menciono tal como aparece reseñado en la portada de su libro. Para los nombres del griego clásico he utilizado las tradicionales normas sugeridas por Manuel Fernández Galiano³⁹. Respecto a la reproducción de los textos griegos originales, he de aclarar que, por comodidad técnica —los sistemas informáticos no son del todo fiables al respecto— y, ante todo, por ser ésa ya la modalidad oficial del Estado griego, he utilizado el sistema monotónico, exceptuando los pasajes o expresiones en lengua clásica. A juzgar por alguno de los ensayos analizados en el trabajo, esta elección habría causado un espanto indecible a Elitis, que editaba siempre sus textos en un impecable politónico. Lamento infinitamente la mutilación, pero la técnica, ya se sabe, no perdona.

³⁸ Cfr. BÁDENAS, P. (1984).

³⁹ Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1961).



I. MÍSTICA Y POESÍA

Imagen: «El Kouros» («Ο Κούρος»), ELITIS, O. (1986), p. 51.

1.1. LA MÍSTICA O EL HELIOTROPISMO DE LA ESCRITURA

1.1.1. ¿DE-LIMITAR EL «OBJETO»?

«Cualquier intento de comprensión del fenómeno místico debe comenzar por *aclarar el significado de la palabra con que se lo designa*»¹. Así comienza el libro de Juan Martín Velasco *El fenómeno místico*. Y así, es decir, presentando un programa previo de de-limitación del *objeto de estudio*, se esperaría también que comenzara este trabajo. Sin embargo, ¿podemos en este caso hablar de *objeto* y, sobre todo, podemos esperar de-limitarlo en tanto tal? Juan Martín Velasco continúa su introducción explicando que «mística», la palabra con que se designa el fenómeno que parece ser objeto de su atención, está sujeta a una polisemia tan irreductible, a un uso en tal variedad de contextos, «que todos cuantos intentan aproximarse a su significado *con un mínimo de rigor* se sienten en la necesidad de llamar de entrada la atención sobre su polisemia y *hasta su ambigüedad*»². El objetivo, dictado por todo proyecto de estudio científico (entendido aquí como metalingüístico), sería, pues, reducir lo irreductible, practicar esa de-limitación que remite inmediatamente a un corte, e insertar en el lenguaje de lo preciso, sujeta entre unas comillas que funcionan como pinzas aislantes —protección para unas manos demasiado delicadas que podrían quedar manchadas de *ambigüedad*—, la palabra lista para ser manipulada sin peligro. Es precisamente ese peligro para el discurso *serio* el que convierte a la palabra «mística» en sospechosa. Tanto que, de todos los términos susceptibles de explicación o aclaración en el título de este trabajo (escritura, absoluto, obra de Odiseas Elitis³), yo mismo he considerado necesario empezar por la alusión a uno, «mística», que no deja de estar relativamente arrinconado en posición adjetival junto a un sustantivo que, a su vez, parece únicamente pensado, en su vaciedad semántica, para aligerar su potencia. Se diría, pues, que es el pudor lo que me impulsa a simular aquí el esclarecimiento de *un* objeto que poder manipular después sin volver a rendir cuentas. Pero las páginas que siguen, nacidas sin duda hasta cierto punto de ese

¹ MARTÍN VELASCO, J. (2002), p. 17, subrayado mío.

² *Ibidem*, p. 17, subrayado mío. Nótese que el título de esta primera sección del libro de Martín Velasco es muy claro respecto a su proyecto inicial: «“Mística”. Uso y abuso de un término impreciso. Hacia una inicial delimitación del significado de “Mística”». Sería interesante seguir analizando desde este punto de vista el resto del capítulo, muy esclarecedor sobre los continuos desbordamientos que sufren los métodos de «delimitación», especialmente tratándose de la mística, y los ímprobos esfuerzos de los estudiosos por achicar el agua.

³ En la introducción y en el capítulo final hago una breve referencia al concepto de corpus textual.

pudor, son apenas la escenificación de la imposibilidad de un esclarecimiento o de-limitación del objeto, la toma de conciencia fundamental, casi me atrevería a decir inaugural, de que el único sospechoso en este escenario es el término *objeto*, dado que, como bien reconoce a pesar de todo Martín Velasco, de lo que aquí hemos de tratar es de «*la palabra con que se lo designa*», que en el caso de la mística va a dictarnos, si sabemos interrogarla, su propio tratamiento.

Lo dice Michel de Certeau en la apertura de su libro *La fábula mística*⁴: es imposible, impúdico —y aquí el pudor ha cambiado ya de acera—, pretender hacer ver que nuestro discurso está acreditado por una presencia, autorizado a hablar en su nombre, sabedor, en definitiva, de lo que *es* su objeto. Mucho menos en un caso, el de la mística, en que no nos las tenemos que ver con sucesos o experiencias⁵ atextuales (no al menos *nosotros*), sino con discursos que dicen buscar, a su vez, un *objeto* —a falta de un término mejor— caracterizado precisamente por la ilimitación (fundado sobre la paradoja de no poder ser, en definitiva, un *objeto*). El choque del método científico de conocimiento con el postulado místico se produce en el conflicto entre el trabajo del primero, basado en la de-limitación, proceso del *no* y de la distinción (sentido del verbo «aclarar» en la frase de Martín Velasco que citaba al principio), y la afirmación ilimitada de un *sí* que constituye el fundamento, según De Certeau⁶, del segundo. La mística dibuja, en la ilimitación de su presunto objeto, el trazo de una elusión que deja, por sistema, impotente al conocimiento científico, incapaz como ella de aprehender lo que busca a través de los cortes de una discriminación que se pretende abarcadora, contenedora omnisciente de unas fronteras exteriores que habría sido capaz de trazar(le) previamente. Frente a este trazar del discurso científico que presupone un corte (limpio), el trazo de la escritura mística se constituye únicamente en movimiento, *ductus* que recorre el espacio de una elusión irreductible al corte y que no se deja dominar por la operación quirúrgica que pretende en vano apropiárselo sobre el fondo de la estaticidad de un objeto. Lo místico se traza, y lo veremos más adelante, como apertura que se precede a sí misma, como la generación de un espacio textual donde debe tomar cuerpo lo que nunca podría tenerlo. Ese es el sentido de su corte, sobre el cual —espacio vacío, intersticio inaprensible— nada ni nadie podría recortar una materialidad domeñable y parlante. Lo místico, desde su misma etimología (*μύω*, cerrar la boca o los ojos),

⁴ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 11.

⁵ Es lo que ha pretendido precisamente la crítica en el último siglo y medio, incluso en las ocasiones en que se ha centrado en el lenguaje místico, analizado en general según sus «condiciones de verdad» (cfr. la larga lista de reflexiones de teóricos, filósofos y lógicos en BALDINI, M. (1990), pp. 110-179, o el caso clásico de STACE, W. T. (1961)). Un listado de características de la experiencia, donde se reúnen conclusiones propias y ajenas, en MARTÍN VELASCO, J. (2002), pp. 319-356, bajo el título «Rasgos característicos de la experiencia mística».

⁶ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 174.

practica una elusión (y es practicado, a la vez, por ella, como veremos en breve) que es al mismo tiempo una alusión, pues callar o cegarse no pueden sino ser la huella o el anuncio de otras palabras y otras visiones. El discurso de los místicos se despliega sobre esa cerrazón que es, ya lo he dicho, una apertura, en un solo movimiento elusivo-alusivo. Testimonio y causa de un fracaso, nos impide dar una de-finición que *(de)termine* el concepto sobre los muros del lenguaje unívoco y referencial que sufrimos la ilusión de manejar, y nos obliga a seguir los hilos de su elusividad a través de la escritura. Una escritura que hallaremos, como en la poesía⁷, plagada de metáforas⁸, y que tendremos que afrontar del mismo modo.

Michel de Certeau lo entiende así cuando habla de los místicos bajo la clave de una constante retirada y de un deseo habitado: «Es místico aquel o aquella que no puede parar de caminar y que, con la certidumbre de lo que le falta, sabe, de cada lugar y de cada objeto, que *no es eso*, que uno no puede residir *aquí* ni contentarse con *esto*. El deseo crea un exceso. Excede, pasa y pierde los lugares. Hacer ir más lejos, a otra parte. No habita en ningún lugar. Es habitado»⁹. Hablar de mística es, por tanto, hablar de (y en) una errancia que resulta inaprensible, es hablar del deseo que se retira cuando se dispone a posar sus manos sobre cualquier objeto. Lo importante es, en definitiva, el gesto, la transitoriedad de un discurso que tiene como principal característica no aferrarse al estatismo de los lugares —*topoi* discursivos, también, o *campos de estudio* de las disciplinas científicas tradicionales—, sino tender siempre hacia un *lugar otro* que es la sublimación diferida de lo Totalmente Otro, la Diferencia absoluta que parece buscarse, a veces con desesperación, en la abertura de las diferencias particulares que escanden el texto escrito. El texto místico es un cuerpo en busca de fantasma devenido *ya*, desde el principio, el fantasma de un cuerpo. Que introduce con ello lo espectral en el ámbito de la corporeidad, que suma, restándo(se), un espacio ajeno a lo que damos en considerar el *lugar* de nuestra habitabilidad, el de lo decible, el de lo comunicable, el de las palabras que exigen y obtienen respuesta. Ese residuo de *espectralidad*, de corporeidad diferida, lo sustrae al recorte de una definición *seria* o precisa que, como demuestran los intentos de Martín Velasco, obliga a una decisión sobre lo indecidible¹⁰. Dicho recorte —la

⁷ De cuya relación —si bien en gran medida histórica— con la mística o el misticismo, hablaré en el capítulo 1.2.

⁸ Sobre este tema, véase el magnífico artículo del estudioso suizo Alois M. Haas acerca de las metáforas explosivas de la mística: HAAS, A. M. (1998). En realidad, sería interesante rastrear en el mismo juego transferencial de la metáfora, en palabras de Julián Santos (SANTOS, J. (2002), pp. 100-101), la condición y el efecto de este mecanismo de elusión-alusión propio de la mística. Véanse al respecto los textos de Jacques Derrida «La mitología blanca», en DERRIDA, J. (2003), pp. 247-311, y «La retirada de la metáfora», en DERRIDA, J. (2001), pp. 35-75.

⁹ DE CERTEAU, M. (2006), p. 294.

¹⁰ Utilizaré en adelante el término «indecidible» en el sentido que le da Jacques Derrida: «Una proposición indecidible, Gödel mostró su posibilidad en 1931, es una proposición que, dado un

«aclaración» exigida más arriba— olvida, declarándolo, que su de-terminación se aplica sobre «la palabra con que se lo designa», y traiciona la condición elusiva de esa palabra tratando de encontrarle al espectro, como en los viejos cuentos de fantasmas, un cuerpo que enterrar. Sólo entonces, disipado el terror¹¹ en la casa del lenguaje por el confinamiento del fantasma a la fisicidad dominable de su eterno descanso, puede el discurso *serio*, el que se propone *llegar a alguna parte*, comenzar a trabajar.

No me interesa aquí, como se verá enseguida, la determinación de lo que se ha dado en llamar «experiencia mística». No pretendo aplicar ese esquema, por lo demás inaprensible si no es en su efecto textual o signico, a un poeta contemporáneo a quien tampoco, por las mismas razones, tengo la más mínima intención de calificar de «místico»¹². Invirtiendo la célebre frase de Wittgenstein¹³, no qué es la mística, sino cómo funciona lo que llamamos así, es lo que me interesa en este primer capítulo: cómo se escribe, cómo traza su discurso en los contornos de lo que parece una experiencia que, sin embargo, resulta menos importante en su verdad que en su aproximación infinita. El concepto clave que querría retener en este aspecto es el de elusividad, que perfila en los márgenes de su *impropiedad* todos los procesos en los que vemos participar a lo místico: elusividad de la experiencia, elusividad del Totalmente Otro buscado siempre en el envés de la página de escritura que obliga a

sistema de axiomas que domina una multiplicidad, no es ni una consecuencia analítica o deductiva de los axiomas, ni en contradicción con ellos, ni verdadera ni falsa con respecto a esos axiomas. *Tertium datur*, sin síntesis», DERRIDA, J. (2007), p. 330; cfr. también *Ibidem*, pp. 330-331.

¹¹ Es precisamente terror ante lo *poco serio*, que podría infestar —para seguir con la terminología paranormal— la casa del *logos*, lo que se distingue en los dos testimonios aportados por Martín Velasco justo después de su párrafo de apertura. El primero, de Guibert, advierte de que «la palabra “mística” paga su amplia audiencia con una crisis de imprecisión que desaconseja su empleo a quienes tienen cuidado de expresar su pensamiento con precisión y exactitud», mientras que el segundo, de Tresmontant, reconoce que «“Mística” es uno de los términos más confusos de la lengua francesa de hoy». En nota, sobre la misma página, aparecen citados otros pasajes de autores que tratan de proteger el lenguaje, o la teología, de la errancia del término: así Denifle, que lamenta que el concepto de mística sea «el menos claro y el más escurridizo de la teología», o Butler, McGinn y Baruzzi, que hablan de impropiedad y abuso, el último en una sintomática comunicación de 1946 titulada «El empleo legítimo y el empleo abusivo de la palabra ‘mística’», MARTÍN VELASCO, J. (2002), p. 17. En las siguientes páginas el propio Martín Velasco, repasando la tortuosa polisemia de la palabra, hace referencia al ámbito de lo paranormal como uno de sus sentidos más ex-céntricos, cfr. *Ibidem*, p. 18.

¹² En términos de experiencia se da la que parece definitiva definición de lo místico en el libro de Martín Velasco: «...para mí, donde se da la experiencia del Misterio, en términos religiosos, del fondo de la realidad, en términos profanos, estamos ante un hecho que podemos con razón denominar místico, aunque en un grado y bajo una forma que puede no comportar aspectos que caracterizan la experiencia de esos sujetos a los que solemos llamar místicos y que se distinguen por una forma, una intensidad y una profundidad de la experiencia que nuestra descripción deberá tener en cuenta y desarrollar», *Ibidem*, p. 290. No deja de haber, sin embargo, una cierta sensación de circularidad cuando la definición excluye del núcleo de lo místico, es decir, de la dilucidación de «la palabra con que se designa» el fenómeno, a aquellos que precisamente por un efecto, histórico o como se quiera, de lenguaje, «solemos llamar místicos». Es evidente que se hace preciso encontrar otros términos para rastrear el difícil territorio del misticismo.

¹³ «No *cómo* sea el mundo es lo místico sino que sea», WITTGENSTEIN, L. (2005), p. 131.

un escorzo inverosímil, y elusividad del mismo término, imposible de detener en su errancia para convertirlo en un objeto desde el cual construir otra cosa: un discurso sereno, *serio*, *propio*. Asimismo, la elusividad se acompaña, sin que podamos distinguirlas en su despliegue ni en su temporalidad, por la alusividad¹⁴. Ambas, palabras impropias, inexistentes, ajenas al *corpus* del idioma, que se hacen sospechosas de estar practicando una violencia gramatical sobre la lengua —de estar desencajando su corporeidad orgánica y autosuficiente—, marcan el doble trazo de un solo movimiento, incesante, de salida y recogimiento¹⁵, éxtasis y énstasis, que hace vacilar las fronteras y los contornos entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo impropio. Resulta imposible, en consecuencia, reducir este proceso, que es también el programa de la mística, ya desobjetualizada, a un ámbito experiencial. Su metaforicidad más bien nos dicta la búsqueda sobre la superficie de una escritura que, (re)produciendo este doble gesto desde y hacia la textualidad, se ha convertido ya, ella misma, en experiencia.

1.1.2. LA HISTORICIDAD DE UN TÉRMINO

Cuando el profesor Martín Velasco dice que aproximarse a la mística requiere «aclarar el significado de la palabra con que se la designa», cabría preguntarle quién, cómo, cuándo, desde dónde. El verbo «designar» no puede aquí suspenderse en una impersonalidad y una indefinición que la misma frase parece estar construida para reprochar. El término «mística» está sujeto a una historicidad que determina su significado acaso en mayor medida de lo que es determinada por él. Un breve recorrido genealógico por las fases de su empleo nos dará nuevas pistas sobre la elusividad que nombra.

Obviando de momento su etimología, hay que decir que el término «mística», hoy aplicado a fenómenos de todas las tradiciones religiosas, incluso profanos, nace en un ámbito netamente cristiano, sobre el envés de las Escrituras. En principio —hablamos de toda la Edad Media— es un adjetivo que se añade, indicativo de un modo especial de practicar el lenguaje, al gran Relato bíblico que constituye el monumento sustantivo de la teología. Se habla pues de *teología mística*, *senderos místicos*, con la intención de separar un tratamiento textual que hace hincapié en la

¹⁴ La simultaneidad de ambas nociones, que las hace idóneas en este caso, viene inscrita también en su propio significado. Cualquier alusión marca una distancia con lo aludido, elude de hecho, en el gesto con que lo busca, aproximarse demasiado a ello, mientras que la elusión no puede dejar de aludir, en su retirada, a lo que evita.

¹⁵ Cfr. MARTÍN VELASCO, J. (2002), p. 265.

apropiación o interiorización espiritual de la Biblia¹⁶. Funciona como el apósito a una Escritura que no cuestiona. Se intuye ya en esta primera determinación, no obstante, un movimiento de exteriorización e interiorización marcado por las nociones de cuerpo (*corpus* bíblico) y espíritu. La operación mística consistiría primordialmente, de hecho, en sacar a la Escritura de su cuerpo, sospechoso quizá de anquilosamiento en estos siglos inmediatamente anteriores a la Reforma, para hacerla entrar en el espíritu. Mutua contaminación de sustantivo y adjetivo¹⁷ que provocaría a la vez que el espíritu, *espectro* en busca de un cuerpo, se encarnase en la Escritura (re)vivificándola con un nuevo soplo divino. En los siglos XVI y XVII, sin embargo, el escenario cambia. El latín entra en crisis como lengua dominante de los saberes, y las lenguas vernáculas, hasta entonces sometidas a una infancia que las mantenía mudas y alejadas de las regiones del discurso *serio*, van independizándose en el gesto simbólico de los reformistas de traducir, es decir revivificar, las Sagradas Escrituras. En esta progresiva colonización de los ámbitos científicos por las lenguas vernáculas asistimos al momento inaugural en que las ciencias, muchas de las cuales son nuevas, necesitan fundarse sobre la base de un discurso propio cimentado en el resbaladizo terreno de lenguas sin prestigio. En este período de lenguajes en formación nace, con la pretensión de una ciencia, la mística. El movimiento se escenifica en el desplazamiento del término de adjetivo a sustantivo¹⁸ a fines del siglo XVI¹⁹. Las prácticas textuales que se adherían al cuerpo de las Escrituras en épocas anteriores «se reúnen en un campo propio señalado por la aparición [...] del sustantivo: “la mística”. La nominación marca la voluntad de unificar todas las operaciones hasta entonces diseminadas y que serán coordinadas, seleccionadas (¿qué es verdaderamente “místico”?) y reguladas como un *modus loquendi* (una “manera de hablar”)»²⁰. Durante los siglos XVI y XVII, la mística deja de ser un simple mecanismo hermenéutico para generar sus propios textos. El espectro centraliza su errancia en un *corpus* particular que viene, con el prestigio de una operación regeneradora sobre el lenguaje, a suplantar a las Escrituras en el *ductus* de una escritura pretendidamente revelada o reveladora. Durante estos dos siglos espléndidamente estudiados por De Certeau, la mística se convierte en una ciencia que «produce sus discursos, especifica sus procedimientos, articula itinerarios o “experiencias” propias, e intenta aislar su objeto»²¹. Este último proyecto la

¹⁶ Cfr. para este tema en general DE CERTEAU, M. (2006), y en especial pp. 83-84 y 298.

¹⁷ Un fácil simbolismo podría hacernos pensar en el sustantivo como cuerpo del lenguaje, y el adjetivo como espíritu que lo informa.

¹⁸ Cfr. BALDINI, M. (1990), pp. 24-26.

¹⁹ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), pp. 83-84.

²⁰ *Ibidem*, pp. 83-84.

²¹ *Ibidem*, p. 84.

condenará a la desaparición a finales del siglo XVII. Como si su elusividad implícita hubiera estado conspirando desde el principio contra su «éxito», el intento de delimitar su objeto la sitúa ante la enormidad de practicar, con un lenguaje concebido como espacio omniabarcador, un corte sobre lo ilimitado. Pero lo infinito, es natural, elude la determinación y confronta a la mística, sustantivo o ciencia, con lo imposible. Pareciera leerse, en esta historicidad del término que desde el siglo XVIII regresa, se diría que derrotado, al espacio del adjetivo, una historia misma de su elusividad. Errante de casa en casa, sin encontrar por su condición una que quiera acogerlo o sea de su agrado, lo místico se define sobre una serie de retiradas que protagoniza o que provoca.

Así, tras el final de la ciencia de la mística, sostenida precariamente durante menos de dos siglos, llamamos místico al residuo que queda de ella en las formaciones contemporáneas. También a los discursos que en religiones diferentes del catolicismo, incluso en tiempos anteriores, escriben el juego de elusividad y alusividad de un modo semejante al que venimos describiendo. Pero la retracción permanente de lo místico nos ha contagiado un pudor que nos conduce a arrinconarlo, a devolverlo, en su confinamiento adjetival, a una modestia corrosiva que se adhiere tímidamente a los verdaderos objetos o lenguajes para desgastar su confianza. Aparece sobre todo en cualquier brecha del discurso, en cualquier extrañeza «interior». Con estos residuos del «antiguo *modus loquendi*», dice De Certeau, «lo enunciable continúa estando herido por algo indecible: una voz atraviesa el texto, una pérdida transgrede el orden ascético de la producción, un goce o un dolor grita [...]. Estos ruidos, fragmentos de extraño, serían de nuevo adjetivos esparcidos como una especie de recuerdo y desorbitados, pero que aluden aún a la figura sustantiva de antaño, que les proporciona la referencia y el nombre de lo que ha desaparecido»²².

Todos estamos siendo escritos, mientras lo escribimos, por la historicidad de nuestro propio lenguaje. Por eso el último (de momento) capítulo de la elusividad de lo místico puede leerse en el título de este mismo trabajo, y más claramente aún en el proceso de su concepción. En ese título, *La escritura y el absoluto: dimensiones místicas en la obra de Odiseas Elitis*, la palabra «místicas» está, como adelanté más arriba, doblemente diferida: figura en posición adjetival acompañando a un sustantivo que parece ejercer, a su vez, una suerte de efecto aislante sobre el presunto objeto, la obra del poeta Elitis. Retracción de lo místico que teme dañar o fagocitar, con su recuerdo de un proyecto fracasado y excesivo, la seriedad de un discurso, pero que al mismo tiempo realiza el gesto contrario reapropiándose, a través de la preposición *en*, ese *corpus* textual como un *lugar* en que volver a habitar o

²² *Ibidem*, p. 85.

(re)encarnarse. Sin duda para eludir ese *peligro*, aunque inconscientemente y también a causa de una redefinición de los planteamientos, durante la preparación del trabajo hice una segunda interposición, añadiendo como título *principal* el sintagma *La escritura y el absoluto*, que relega al segundo plano de un subtítulo el término «místicas». Esta nueva interposición tiene el valor de un desalojo, arroja, como si la devolviera al estado que le es inherente, a la mística fuera de la *propiedad* que corría el riesgo de usurpar. Restituida a su condición de espectro, sin embargo, devuelta al desierto que la somete a una errancia infinita, la mística —lo iremos viendo a lo largo del trabajo, aquí y allá— no sólo no garantizará la *seriedad* o estabilidad de un discurso *dueño de sí* y de sus objetos, sino que, suspendida entre ellos, los contagiará irremisiblemente de *impropiedad*, los desencajará, los sacará de sí para ponerse *en su lugar*, para desterrarlos a su vez a la intemperie de una imposibilidad del *lugar*. Les hará, a veces, mirar hacia otro lado. Y todo, como ya hemos visto, por su incapacidad histórica para *estarse quieta*.

1.1.3. MIRAR AL SOL: LOS (HELIO)TROPOS DE UNA ESCRITURA

Si a partir de algo podemos juzgar qué es lo místico, no será de las experiencias que se suelen denominar así. La mística no es tanto, a nuestros ojos —los de todos los que estamos «exiliados» de este lado de la percepción—, una práctica espiritual como una práctica textual. En las páginas que siguen propongo leer la mística como un efecto de escritura, el *modus loquendi* o modo de hablar descrito por De Certeau, en el que se entrelazan los movimientos de elusividad y alusividad que he perfilado más arriba.

Lo místico tiene su origen en una elusión: la de la presencia del Uno. Lo cual equivale a decir que no tiene origen: está ya, siempre, desencadenándose. Elusión de una presencia o, lo que es lo mismo, alusión a una ausencia, la escritura mística vive con los ojos puestos en el vacío que la ha hecho posible. Vaga en pos de recuperar lo que nunca tuvo²³, trata de colmar la brecha de nuestra separación originaria, se erige en huella de una Verdad que sólo sobre sus ojos que la miran nos es *dada a leer*²⁴.

²³ Cfr. PÁNIKER, S. (2002), pp. 9-10, que considera este movimiento de escisión-recuperación a través de la escritura, el arte y la filosofía, el gesto característico de la cultura europea. Veremos más adelante cómo la metafísica occidental se halla marcada por un proceso semejante de pérdida y retorno que convierte a la escritura en un *mal menor*, una efusión excesiva que es preciso enjugar para regresar a la pureza sustancial y fenoménica del Origen. Sobre esta lógica que he denominado de la *melan-colía*, cfr. *infra*, epígrafe 3.2.2.

²⁴ «La “presencia real” ya no está ahí para certificar ninguna verdad, ningún sentido; ya no hay garantía final de una presencia, sino la pura escritura que no es sino la marca de un vacío, de una huella. La huella se convierte, para Derrida, en el origen absoluto del sentido [...]. De ahí que la

Constatando la pérdida del Uno, inaugura la historia de Sus retornos como un fantasma²⁵ que en la retracción de su evanescencia nos señala la inasibilidad de un movimiento, la imposibilidad de detención de una mirada que sólo puede mirarse a sí misma.

En la mayoría de las tradiciones, el místico escribe sin parar para decir que no puede escribir. Sus textos suelen atenerse a dos tipologías: el relato de una experiencia trascendente ya sucedida, o la descripción de los modos de obtenerla. Hay que advertir que, sin esa declaración de impotencia, dichas escrituras no existirían. Por eso es por lo que, incapacitado desde su surgimiento para *hablar de* algo, el lenguaje místico se vuelve sobre su origen y lo repite, incansablemente, en cada trazo de su despliegue. Se halla suspendido entre la Transitividad total, que lo gira hacia un Afuera absoluto, y la intransitividad de quien no tiene objeto y debe volverse, por lo tanto, sobre sí mismo²⁶. En ambos lugares encuentra el vacío de una elusión que le impide echar raíces. De ahí la inseguridad fundamental²⁷ de todo discurso místico —incapaz de aferrarse a un cuerpo—, pero también la toma de conciencia de quien escribe —y, sobre todo, de quien lee— de que no habrá más experiencia que la escenificada en el propio lenguaje²⁸. Pero, en la escena del lenguaje, las representaciones²⁹ sólo son posibles a base de tropos, tropos retóricos sobre los que la mística debe dibujar su operación. Este estatuto retórico particular³⁰

deriva interpretativa ponga en juego el concepto de verdad como una verdad que no se colma a sí misma, que sólo se le aproxima, pero que no por eso queda fuera del horizonte del hombre. Es decir, la verdad es sólo huella de sí, no se “dice”, porque no “se es” totalmente, y sin embargo, se busca», COHEN, E. (1999), pp. 23-24. La escritura mística, en este aspecto, apela prácticamente a una Huella con mayúsculas. Veremos no obstante que este esquema, bastante parecido al de la producción del sentido en general, sufre varios *giros* en el caso del lenguaje místico.

²⁵ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 11.

²⁶ Sin asomo, en cualquier caso, de una reflexividad que nos permitiera hablar de autoalusividad o metalenguaje. El texto místico escenifica más bien un pliegue, el vacío de su propia designación (o, mejor, de su designación *propia*): señala, pues, hacia una diferencia (¿Diferencia?) que se suspende entre su adentro y su afuera, que es a la vez *tema* del discurso e impulso sintáctico de composición.

²⁷ Félix Duque la ilustra a la perfección en un texto sobre Angelus Silesius y su rosa mística: «Cuando el jerárquico desequilibrio entre fundamento y consecuencia, entre cosa en sí y fenómeno, entre sustancia y manifestación desaparece y se torna en frenética danza de máscaras intercambiables, queda solamente la desasosegante *inquietud* (frente a la *quies* buscada por el corazón agustiniano): un movimiento sin sustrato», DUQUE, F. (1998), p. 174.

²⁸ Sobre la mística como modo de hablar o como lenguaje, cfr. DE CERTEAU, M. (2006), pp. 83-84 y 117.

²⁹ Veremos algo más adelante en qué sentido es o no posible la representación en sentido estricto en esta «escala retórica» que constituye lo místico.

³⁰ Gran parte de los estudios consagrados a la mística dedican un amplio espacio —si bien en general como características de un género literario que acompañara al «fenómeno» a secas— a las peculiaridades de ese lenguaje «caliente» del místico, en palabras de Massimo Baldini, con especial atención a los tropos de escritura, figuras precisamente de un exceso, cfr. BALDINI, M. (1990), DE CERTEAU, M. (2006), HAAS, A. M. (1998), o estudios particulares sobre un autor, como MANCHO DUQUE, M. J. (1993); en otras ocasiones se habla de un «misticismo del lenguaje» aplicado a un género distinto, como por ejemplo en WOLOSKY, S. (1995). Remito a esas obras, especialmente a las tres primeras, para la descripción de los tropos específicos, que no tendré ocasión de analizar aquí.

—con todas las precauciones a que debe conducirnos esta afirmación— en que se constituye el texto místico excede, sin embargo, el carácter de mero conglomerado de figuras destinadas a *decir* un sentido *de otro modo*. Lo trópico interviene aquí no ya como un efecto de contenido que el autor manipula en pos de una mayor expresividad, sino como el movimiento que lo engloba todo: lenguaje, texto, referencialidad. La mística queda así inscrita como un desencaje de lo *propio* que pretende llevarnos, por un giro, siempre hacia otra parte, sobre las alas de su *impropiedad*. En definitiva, sus textos mismos devienen *metáfora*, es decir, vehículo³¹ que nos transporta en busca de un Sentido del que siente que ha partido pero al que no podrá regresar jamás.

La mística se perfila entonces como un *heliotropismo*³² de la escritura. La lógica de estas dos palabras griegas, su *metaforicidad*, nos dictará las claves de su *ductus* mostrándonos de paso que sólo otro tropo, otro sentido *impropio*, puede llegar, sin recortes, a revelarnos algo sobre ella. En primer lugar, el sol. El punto hacia el que la escritura mística se halla girada enteramente. Centro del sentido y del cosmos desde los orígenes de la metafísica, ya en Platón se configura como el Otro de la escritura o, más bien, como el Uno al que la escritura dobla en una otredad usurpadora³³. El sol es el dispensador del sentido, de la vida, de la visión, del ser, pero siempre desde la posición elusiva de la promesa de una presencia que sólo se manifiesta como huella; como dice Jacques Derrida, es «presencia que desaparece en su propio resplandor, fuente oculta de la luz, de la verdad y del sentido, borradura del rostro del ser»³⁴. A pesar de simbolizar la inmutabilidad que revela la Verdad de las cosas frente a las fases cambiantes de la luna³⁵, no deja de presentar un movimiento de retracción que nos remite de nuevo al doble gesto de alusión-elusión que hemos considerado característico de los discursos místicos³⁶. El sol es la figura perfecta de un Dios que se revela y se oculta en la Historia y el texto, es la imagen de una fuente

³¹ Como pasajeros de la metáfora nos imagina Jacques Derrida en «La retirada de la metáfora», DERRIDA, J. (2001), p. 35.

³² El concepto de «heliotropismo» me resulta particularmente interesante en este capítulo inicial por la importancia que, lo veremos, tiene el sol en la poesía de Elitis. Un sol que también juega con y en la escritura, que se desplaza del centro a la periferia del discurso, y que mantiene al texto, en ocasiones, con la mirada fija sobre sí. De hecho, Mario Vitti habla explícitamente de un heliotropismo de la escritura en el primer Elitis, en el cual las combinaciones del sol y la mirada poseen una importancia central, cfr. VITTI, M. (2000), p. 113. No pretendo en cualquier caso presentar ya en esta exposición ningún problema específico de la poesía de Elitis. Para una reflexión complementaria sobre el heliotropo como figura de una amenaza para la metafísica, cfr. DERRIDA, J. (2003), pp. 306-311.

³³ Cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 91-261.

³⁴ DERRIDA, J. (2003), p. 307.

³⁵ Cfr. CIRLOT, J. E. (2001), p. 423.

³⁶ Una cierta equiparación, por tanto, entre el proceso alusivo-elusivo de la escritura que llamaremos heliotrópica, y el proceso elusivo-alusivo desarrollado por el sol (otro tropo), nos mostrará la configuración especular que parece repetir en abismo estos movimientos y conceder el estatuto de experiencia (reflexiva) al mismo lenguaje. Lo veremos enseguida.

de emanación que marca ya el camino hacia abajo que el espíritu o la escritura podrán tratar de repetir hacia arriba³⁷. Es el Otro absoluto que en su inalcanzabilidad revelada dicta a los místicos de diversos lugares y épocas la representación de un Dios que ven y no ven, que aparece sobre la punta de sus rayos para huir inmediatamente sin dejar pistas de su paradero. Marca con ello los contornos de una ausencia que la escritura mística se ve impulsada, en su nostalgia de visión, a rellenar. Transita así de la Visión a la visión, de la ceguera a la Ceguera. Se construye sobre la diferencia de esas mayúsculas o minúsculas en la ondulación de cuya alternancia vemos la huella de una imposibilidad que no coarta su intento, antes bien le da vida. El tropo que he querido resaltar en la palabra *heliotropismo* es el producto de una polisemia. Su primer sentido procede de su raíz griega, *τρέπω*, girar o girarse, generalmente aplicada a la cabeza o la mirada. Es así que la escritura mística gira los ojos desde el desvanecerse de una Visión que ha impuesto la ceguera, hacia el espacio elusivo de un sol que obliga a cerrarlos por la potencia desmedida de su luz e instaura la visión en la superficie de unos párpados que, sometidos a una Ceguera *sobrenatural*³⁸, se convierten ellos mismos en espacio de revelación. Es curioso que la palabra *mística* anuncie ya en su etimología (*μύω*, «cerrar los ojos») este movimiento que reinscribe el sol en el interior de la propia escritura ante la imposibilidad de su Presencia. Sin embargo, una escritura que cierra los ojos realiza otro giro, se vuelve al interior para mirarse a sí misma, vuelve la espalda al sol (otro de los sentidos de *τρέπω*) para señalar, en un escorzo que la descoyunta, su propio *heliotropismo*. Remitiendo a su sola superficie, comprende que apenas si puede hablar de su incapacidad de hablar. Pero el giro del tropo no sólo afecta al *ductus* general de la escritura mística. Si éste opera el descoyuntamiento que acabo de mencionar, es precisamente por la práctica del tropo retórico que lleva a cabo. Siendo el místico un discurso inseguro, incapaz aunque lo intente de adherirse a un cuerpo que lo encarne y, por tanto, de lograr *algo que (poder) decir* (su único horizonte de referencia es el espacio semivacío de un sol que se retira), las operaciones

³⁷ Es el caso de las teologías neoplatónicas de la marca, donde las huellas del Uno que se ha derramado en el mundo dan a leer una ausencia que puede ser punto de partida para el regreso hacia él, cfr. DERRIDA, J. (2003), p. 211, acerca de Plotino. Las cosmogonías sobre este modelo emanativo solar son habituales en corrientes místicas posteriores, como la Cábala teosófica o la teología mística ortodoxa. En esta última, la doctrina de las energías divinas se basa casi exclusivamente en un simbolismo del sol y sus rayos, sobre los cuales Dios, desbordándose, se da a leer al mundo sin perder un ápice de su esencia inaccesible, cfr. LOSSKY, V. (1982), p. 56. En esta paradoja de una presencia fuera-de-sí o inaccesible, Dios marca el doble movimiento de alusión-elusión, entrega y retirada, que se manifiesta en el tropo de escritura que lo está describiendo; visión e invisibilidad se hacen simultáneas: «Dios, inaccesible en su naturaleza, está presente en sus energías “como en un espejo”, permaneciendo invisible en lo que él es», *Ibidem*, pp. 64-65.

³⁸ Según Dionisio Areopagita, Dios, situado por encima de todo conocimiento, esquivo a toda mirada, habita en una «tiniebla luminosísima» cuyos resplandores ciegan a nuestra mente. Es la célebre imagen del «rayo de tiniebla», DIONISIO AREOPAGITA (1981), p. 53.

tropológicas que realiza sobre la esfera de su significado se dejan transparentar, como en el cuerpo de un fantasma —el mismo que convoca—, en la orientación general de su significante, efectuando un traspaso³⁹ permanente que suspende la distinción entre el adentro y el afuera, entre el tema y la estructura, entre la semántica y la sintaxis. Ya teólogos del siglo XVII, como el holandés Sandaeus, afirman que las expresiones místicas se forman «por tropos», y las caracterizan como «tropicae loquutiones»⁴⁰. La potencia de esas figuras retóricas, paradojas, oxímoros, metáforas, tiene como objeto trastornar el orden de la lengua y estampar dentro de sus dominios la marca de lo *impropio*. El tropo para el místico es, como explica Michel de Certeau, el modo —y no está de más recordar aquí que *τρόπος* significa también eso, «modo»— de generar un éxtasis de la escritura, de ponerla fuera-de-sí: «Giro, desvío, vuelta, conversión, el tropo se opone a lo propio. Es “la manera en que una palabra se separa de su significación”. Este proceso de *separación* ya no se funda, como la alegoría tradicional, en una analogía y un orden de cosas. Es salida, exilio semántico, éxtasis ya. En virtud de una “audacia inventiva” [...], deriva hacia la disimilitud. Este desvío crea extrañeza en el orden (o “lo propio”) de la lengua»⁴¹. El objetivo de este sacar-de-sí viene prescrito por el propio nombre de la figura: tropo es conversión⁴², en este caso de las palabras que, impelidas a dejarlo todo como nuevos adeptos, abandonan su *hogar* y su trabajo utilitario de enunciación para arrojarse a una errancia que las conduzca por el desierto con la sola labor de anunciar, en un sentido casi evangélico, el advenimiento —da igual si imposible— de una Presencia. El desencajamiento de la enunciación tiene por efecto, en consecuencia, la escenificación sobre el *ductus* de la escritura del camino místico, peregrinaje espiritual que sólo puede limitarse a *tender* hacia el espacio de la Visión. Incapaces de detenerse en lo que hubiéramos presupuesto que es su *lugar* o su función, las palabras giran el cuello, los ojos, la vista, hacia el sol. Se *convierten*, en definitiva, en heliotropos que, aun con las raíces hundidas en la tierra, dan testimonio

³⁹ Sería interesante, si bien la falta de espacio me lo impide, poner en relación este proceso de *traspaso* con las implicaciones que según Julián Santos tiene ese concepto en el discurso místico de Santa Teresa, que suele utilizarlo para referirse al dolor causado por la imposibilidad de la Visión. Su polisemia parece fácilmente relacionable con algunas de las cualidades que estoy atribuyendo aquí a la escritura mística: «Cela désigne l’acte de passer à travers quelque chose, de traverser, de passer de l’autre côté d’une certaine limite. C’est aussi céder à un autre la propriété ou le droit sur une chose, un comense, par exemple. C’est encore faire l’expérience d’une douleur insupportable, une douleur morale, une peine immense. Ou bien, infraction, transgression de la loi. Pour finir, ruse, en tant que moyen habile pour éviter quelque chose: mensonge, tromperie, simulation. Tout ceci renvoie à “traspaso”», SANTOS, J. (2002), p. 88.

⁴⁰ DE CERTEAU, M. (2006), p. 144.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 144-145.

⁴² Du Marsais, en su *Traité des tropes* de 1730, identifica ambos términos: «Son denominados “tropos”, “del griego *tropos*, *conversio*, cuya raíz es *trepo*, *verto*, yo giro”, porque, “cuando se toma una palabra en el sentido figurado, por decirlo así, se le da un giro a fin de hacerle significar lo que no significa en el sentido propio”», *Ibidem*, p. 144.

de la existencia de un espacio otro que queda dibujado en su incesante torsión. La escritura es desplazada entonces a una alusividad que, no contenta con su propia *conversio* (exigencia y paso primero de todo fiel que aspire a *ponerse en camino*), desea también inducirla. La refundación del lenguaje que el místico tiene la ilusión de acometer a través de un uso extremo del tropo supone también en cierto modo una refundación de la textualidad misma del hecho religioso. Cada texto místico pretende ser un nuevo Evangelio nacido, como aquél, de la muerte o retracción de la presencia del Dios encarnado. Es, más que nunca, un *Nuevo Testamento*, la alusión a una ausencia que nosotros, sus lectores, sólo podemos advertir en la torsión de su escritura. Atrayendo la atención hacia ella, el discurso se hace ilegible. La significación queda bloqueada en el desencajamiento de la enunciación practicado por el tropo, y la transmisión de información cede su sitio a una mera contemplación del gesto. Así, el texto nos *convierte*, extiende a nosotros su (*helio*)*tropismo* y nos obliga a mirar hacia donde él mira. Igual que el heliotropo, mirando su superficie vuelta hacia algo que no vemos, nos remite al sol, la escritura mística, fuera de sí, se propone orientarnos (es decir, girarnos hacia Oriente, donde el Sol *aún* no está) a una búsqueda acorde con su propio movimiento. Si encontramos o no algo en esa orientación de la mirada, es algo que deberemos tratar más adelante.

«Todas mis palabras se van hacia lo que no dicen», afirma, según Michel de Certeau, el contrato que el místico sella con su interlocutor y que desborda el contenido, ya incierto, de sus enunciados particulares⁴³. Y, sin embargo, eso que las palabras «no dicen» ya lo ha instaurado el tropo en el seno mismo del lenguaje a través de una operación de vaciado que se pretende al mismo tiempo un rellenado del espacio vacío de la Visión. Lo indecible se siente por lo tanto como el límite interior y exterior de la escritura mística, la elusión que le ha dado origen y que está condenada a mirar en una doble torsión que la coloca, como hemos visto antes, en escorzo. Es un movimiento complejo: sometiendo a las palabras a un éxtasis, el tropo ha liberado, se diría, el lugar que ocupaba en la lengua toda la pesantez y corporeidad de sus significados y de su poder relacional, pero, a la vez, las ha sacado de sí con la intención de saturar, por medio de un exceso⁴⁴ y una ex-centricidad que les hace llegar adonde no hubieran imaginado —si bien como espectros incorpóreos—, el hueco de lo que (aún) no tiene nombre. Como si, al modo del heliotropo, buscaran en las lejanías inalcanzables del Sol lo que sus raíces no pueden proporcionarles. El místico se enfrenta en el lenguaje a lo que entiende como una carencia fundamental, un espacio ciego que es al mismo tiempo la oclusión fulgurante de la Visión absoluta, el origen pleno (es decir, Único) del sentido que lo ha generado

⁴³ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁴ Sobre las metáforas de los místicos como instrumentos cognitivos, cfr. BALDINI, M. (1990), p. 46.

retrayéndose y que se da, desde el principio, como pérdida. El des-pliegue de la escritura pretende ser una doble sutura que conecte, anulándolas y anulándose, las dos indecibilidades que restaurarían el Sentido pleno en el silencio de Dios. Así, el *heliotropismo* que define al discurso místico se presenta como el giro que el lenguaje cumple de un indecible a otro indecible (de sentido pleno a sentido pleno, de oscuridad terrestre a sol cegador⁴⁵), condenado de antemano, a pesar de sus pretensiones, a no dejarse saturar.

El místico es consciente, por la operación tropológica que funda su discurso, de que trabaja sobre la traslación de sentidos *impropios* que, sustentados en su solo movimiento, no podrán jamás detenerse en una *propiedad*. Habiendo partido de una elusión que sólo puede concebirse como carencia o retracción (huella o cicatriz, como mucho, de un Sentido propio del que estamos separados desde siempre), el texto místico nos aparece como «le passage depuis le manque radical de propriété du sens à un sens qui est déjà un manque [...], errance même comme sens ou comme don de sens»⁴⁶. Se trata, en realidad, de una escritura obligada a funcionar como catacresis⁴⁷, desplazamiento de sentido destinado a designar una cosa que carece de nombre específico. Su movimiento entero es, por tanto, tropológico, el trazo de una alusividad que tiene que excederse para *dar a entender* lo indecible, para insertarlo en el lenguaje mirándolo con ojos cerrados en las alturas de su luminosidad insoportable. Esa inserción es la extrañeza que, según hemos leído más arriba en una página de De Certeau, siembra el tropo para desestabilizar el edificio entero del lenguaje. Ahora bien, ¿no nos encontramos aquí con una aparente contradicción? ¿Siembra el tropo la extrañeza en el edificio del lenguaje, o es sembrado en él por ella? Sobre esta indecidibilidad se sostiene, si bien precariamente, el discurso místico. Decía más arriba que la escritura en los místicos trata de ser la sutura entre una indecibilidad originaria, interna, y otra que se encontraría en las alturas inconcebibles (nótese la frecuencia de términos negativos que nos dicta este *tema*) de un Afuera absoluto. Entendamos este movimiento como giro de retorno o como cicatrización de una herida (*μύω* significa también, en griego clásico, «cicatrizar una

⁴⁵ A pesar de las diferencias, el proceso que sugiero tiene mucho que ver con el descrito por Jacques Derrida en torno a la metáfora y sus concepciones metafísicas: «La metáfora es entonces comprendida por la metafísica como aquello que debe retirarse en el horizonte o en el fondo propio y acabar por reencontrar allí el origen de su verdad. El giro del sol se interpreta entonces como círculo especular, retorno a sí sin pérdida de sentido, sin gasto irreversible. [...] El discurso filosófico —en tanto que tal— describe una metáfora que se desplaza y se reabsorbe entre dos soles. Este fin de la metáfora no es interpretado como una muerte o una dislocación, sino como una *anamnesis* interiorizante (*Einnerung*), una recolección del sentido, un relevo de la metaforicidad viva en una propiedad viva», DERRIDA, J. (2003), p. 308. La diferencia fundamental acaso estribe, como explico a continuación, en que el místico sabe que trabaja con la impropiedad sustancial de los sentidos.

⁴⁶ SANTOS, J. (2002), p. 101.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 101.

úlceras)), lo cierto es que ambos indecibles parecen contagiar su elusividad a una escritura que se pretendía esencialmente alusiva. El primero de ellos (entendiendo que el ordinal es, sin remedio, un nuevo tropo que el salto hacia lo decible nos impone) inserta en el lenguaje lo que podríamos llamar la *impropiedad* absoluta, eso que De Certeau llama «extrañeza». Espacio de lo irrepresentable a través de la designación, ese núcleo inaprensible pone en marcha el movimiento tropológico, el traspaso interminable de los sentidos. Pone, podríamos decir, el lenguaje en fuga, lo *convierte* en un gesto elusivo que, llegado a la indecibilidad segunda, al sol donde pretende encontrar su reposo, es reducido de nuevo a un girar en torno, a un *heliotropismo* sin esperanza de cierre. Es imposible retornar a lo propio cuando el giro se realiza de impropio a impropio, de irrepresentable a irrepresentable. La catacrexis, por tanto, que toda la escritura mística escenifica, diríamos en bloque, es sólo una tendencia que no alcanza nunca a dar nombre *propio* a aquello que no lo tiene. Puesta en marcha por ello, se reduce a lo que es, una metáfora, el circuito de un transporte que se ve obligado a partir nuevamente cada vez que simula arribar a su cabecera. No hay, en definitiva, saturación del espacio de lo indecible, al ser éste, *ya*, desplazamiento marcado por lo trópico.

He ahí la segunda parte de lo que he denominado una aparente contradicción. ¿Cómo poder, atendiendo a las palabras de De Certeau citadas más arriba, atribuir a la extrañeza sembrada por lo indecible en el lenguaje el desencadenamiento de la elusividad-alusividad del tropo? ¿No sería eso equivalente a otorgarle a ese espacio (o núcleo, o quiebra, todo es *ya*, como puede observarse, un rodeo) de lo indecible el lugar de lo propio? Y, sin embargo, lo indecible se da ya determinado por un desvío, ha venido ya (¿de dónde?) desencadenado a su vez por una extrañeza que, si lo miramos desde esta perspectiva, se diría sembrada por el tropo. En esta indecidibilidad sobre el origen, en esta imposibilidad de determinar de dónde parten, dónde se cierran, los hilos simultáneos de la alusividad y elusividad de lenguaje y *objeto*, se dibuja el efecto de la escritura mística, constituida por un tropo (giro, desvío, manipulación lingüística) que a la vez la recorre, la desencadena, y es desencadenado por ella. Cuando se retira el Uno, comienza la escritura, decíamos unas páginas más arriba. Y, sin embargo, luego de transitado un cierto trecho sobre el transporte de la metáfora mística, comprendemos que ese Uno era *ya*, desde siempre, el desencadenamiento de otra impropiedad sobre el que podría haberse efectuado el mismo análisis. El Uno huye hacia el Otro y procede de él, se da en la diferencia irrestañable de un tránsito, es el sol que, como he explicado más arriba, atrae hacia sí los discursos pero impone finalmente la retracción de su imposible Presencia. Ninguna diferencia, y en cambio la Diferencia absoluta, se interpone entre el giro acometido por la escritura y el giro acometido, día tras día y sin punto de llegada, por

el sol al que tiende. Porque si el tropo, como hemos visto, genera un éx-tasis de las palabras, que salen de sí para *convertirse* mirando hacia otro lado, podríamos entender que es en esa salida, en ese abandono cuya historicidad se nos vuelve indecible, donde se genera el hueco que son inducidas a rellenar en su gesto metafórico. Y acaso lo místico se configure, en este proceso circular marcado por lo impropio, como la escritura que toma conciencia de la carencia tropológica que la constituye⁴⁸.

Del párrafo anterior podemos extraer una consecuencia fundamental: no habiéndonos podido decidir sobre la exterioridad o interioridad de lo que los místicos reclaman como el Absoluto (es decir, lo que no está sometido a ninguna atadura, palabra que también se encuentra, con su poder desestabilizador, en el título de este trabajo), pero habiendo mostrado que nace de un desplazamiento del sentido tanto como lo hace nacer en el lenguaje, sólo podremos concebirlo (y acaso este verbo encierre una trampa ineludible) como un efecto de escritura. ¿Es el sol hacia el que se dirigen las palabras del místico un simulacro? ¿Lo es más acá, o más allá de la escritura? Con esta última pregunta, sin duda alguna im-pertinente, vuelve a surgir el dilema entre un adentro y un afuera, Transitividad total o intransitividad reflexiva, que suscita el *heliotropismo* del texto místico. El Absoluto puede ser un efecto de escritura en dos sentidos: en la medida en que se identifica con el hueco de lo indecible que el tropo ha generado con su acción sobre el significado habitual de las palabras, caso en el cual sería el producto de un desalojo que ha ayudado a producir, o bien en tanto es dibujado por la alusividad liminal del discurso que lo mira. Ambas opciones subrayan el desplazamiento, la alusión que elude, sitúan al sol sobre la imposibilidad misma de ocupar un *lugar*. Autor y efecto de un desalojo, el sol no puede, como el heliotropo que lo sigue, *estarse quieto*. Se escribe, como él,

⁴⁸ Dada la escasez de espacio en lo que pretende no ser más que una breve introducción acerca de la mística o lo místico (estamos leyendo simultáneamente lo que *tienen que decirnos* el sustantivo y el adjetivo, en cierto modo hoy inseparables), podríamos añadir, para complementar las nociones de movimiento, impropiedad, desnaturalización tropológica y efectos de escritura, el siguiente párrafo de Michel de Certeau: «De una y otra parte, lo esencial es un movimiento. Un movimiento que se caracteriza a la vez por un *desplazamiento del sujeto* en el espacio de sentido que circunscriben las palabras y por una *manipulación técnica* de estas palabras para señalar en ellas el nuevo uso que se les está dando. En suma, es una práctica del distanciamiento. Desnaturaliza la lengua: la aleja de la función que perseguía una imitación de las cosas. Deshace también las coherencias de la significación para insinuar en cada unidad semántica los juegos retorcidos e “insensatos” de las relaciones del sujeto con el otro y consigo mismo: atormenta a las palabras para hacerles decir lo que, literalmente, no dicen; de este modo devienen, por decirlo así, la escultura de las tácticas de las que son los instrumentos. Un término, también ambiguo, podría definir estos procedimientos que distancian la lengua de su funcionamiento natural para amoldarla a las pasiones de los sujetos locutores: la “dirección”, pues por un lado la destinación del discurso prevalece sobre la validez del enunciado (se trata de palabras “dirigidas”, sin que podamos saber, finalmente, por qué y a quién), y por otro lado, una destreza intenta despertar en las palabras, mediante sus correlaciones con otras, las posibilidades que el dominio de la cosa significada mantenía adormecidas (una técnica emancipadora libera en las palabras los juegos y los movimientos relacionales que la docilidad a las cosas había impedido)», DE CERTEAU, M. (2006), pp. 142-143.

practicando la doble dispersión de quien se aleja, en su trayectoria, del origen, y al mismo tiempo se retrae a unas alturas insondables que sus rayos sólo indician. En este aspecto, lo que llamamos Absoluto, indecible, Otro, no teniendo un *lugar* propio, no puede recibir tampoco un nombre que abandone la impropiedad del tropo. Descrito apofáticamente como lo que no está ligado, lo que no se dice, lo que no es (aquí), se somete a un *heliotropismo* que lo traza sobre la errancia original de los sentidos, sobre una pérdida de sustancia que en teoría no debería poderse permitir⁴⁹. Identificado con el lenguaje que lo escribe, no se encuentra, como claman los místicos, fuera del texto, sino trazado en la diseminación de su movimiento: «El Otro que organiza el texto no se encuentra fuera del texto. No es el objeto (imaginario) que se distinguiría del movimiento por el cual eso (*Es*) se traza»⁵⁰. Y, sin embargo, la escritura mística, cumpliendo la función de su catacrexis, nos ha dado a leer *algo*, un (*no*) *lugar* que jamás hubiéramos visto sin la torsión de estos signos. Su trazo, al mismo tiempo que el gesto simultáneo de alusividad-elusividad, ha dibujado las fronteras de un espacio —espaciamento o espacio del espacio, cámara del secreto o habitación del fantasma donde se da el cruzamiento entre un adentro y un afuera (lo mismo y lo Otro, lo humano y lo *sobre-humano*) que viene a (des)articular el ámbito del texto o el discurso en tanto unidad metafísica de-limitable en el catálogo de una *topología*— destinado a conmover los cimientos de todos los demás (entre otros, el edificio del lenguaje *serio*). Es un espacio que nace directamente como nostalgia, producido por los textos que de inmediato —convertidos en sus habitantes— se arrojan, como si les fuera la vida en ello, a defenderlo. Y que proyecta sobre sus lectores la sombra de una sospecha: quizá el lugar desde el que los leemos no es el nuestro⁵¹.

Antes de pasar a hablar de la fase decididamente elusiva del discurso místico, que he esbozado al referirme a la cerrazón de un espacio ficticio en las últimas líneas, quizá cabría hablar —muy brevemente— de las condiciones de la representación en estos textos. ¿Imita algo la escritura mística? ¿Es capaz de creer, después de todo lo que hemos dicho, en una mimesis? Mi opinión es que se trata de una representación vacía. Siendo el Absoluto, la Visión, lo indecible —que se establecen a la vez como desencadenantes e imposibles objetos del discurso—, desplazamientos tropológicos que nunca han vivido en la estabilidad de una

⁴⁹ La inseguridad en el traspaso de estos tropos místicos queda de manifiesto cuando precisamente el Absoluto (lo desligado) es *anudado* al sistema de diferencias de una escritura, lo indecible es *dicho* por ella, y el Uno (el envés de lo Otro) aparece dentro del ámbito de la multiplicidad, o invocado en el *aquí* de la enunciación. Hay en todo esto un residuo que se muestra siempre irreductible a la estabilidad de lo *propio*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 12.

Presencia⁵², ¿cómo podríamos tener en el texto místico una re-presentación? Y, sin embargo, nada parece desear más esa escritura que lograr la re-producción de una Presencia que, el místico lo sabe, se ha dado ya como *impropiedad* de un imposible Sentido. Imitar una impropiedad, he ahí el gesto de partida que con obstinación desempeña su lenguaje. No decir la Verdad, infinitamente diferida, sino su ausencia marcada en una revelación que se percibe como incompleta. El texto místico necesita escenificar, por catacresis, un incremento de sentido que rellene el espacio que el tropo ha desalojado sacando de sí a las palabras. Es ahí donde el discurso, envolviéndose sobre su propio vacío —pliegue y giro del tropo que intenta desalojarse a sí mismo—, se cierra sobre la imposibilidad de la re-presentación. Y, haciendo caso a su etimología (*μύω*, cerrarse un molusco o una flor⁵³), se convierte en el caparazón vacío que guarda celosamente su interior para sugerirnos que en él se esconde una perla.

Porque, constatando esa imposibilidad de la representación, la escritura mística comprende que no puede ya *decir* la verdad, no puede estrictamente *hablar de nada*. Desplegada sobre el abismo sin fondo de lo impropio⁵⁴, sobre la carencia de un *lugar*⁵⁵ desde el que afirmar sus postulados, es ella misma postulado que abre en su movimiento un (nuevo) espacio de enunciación dentro del lenguaje. Dicho espacio ha conmovido los conceptos de verdad y mentira de la representación, desplazándolos en su operación tropológica para instituir en su lugar la sola verdad del decir. Decir intransitivo que se tiene a sí mismo por contenido, suple con este cambio de acento en la enunciación el incremento de sentido que la mística se exige. Podemos entender desde este punto de vista el *voló*⁵⁶ que Michel de Certeau propone como acto previo a la apertura del discurso místico y que, según él, sustituye el querer-decir del discurso metafísico por un mero *querer* sin objeto (vuelto hacia una nada, pues, de la representación) del que nace o puede nacer un decir⁵⁷: «En efecto,

⁵² Cfr. SANTOS, J. (2002). La imposibilidad de una re-presentación, hay que entenderlo así, tiene efectos, como casi todo en el texto místico, paradójicos: la propia inexistencia de una Presencia que re-presentar convierte a todo el discurso en puro simulacro que se asume como tal. Representación vacía es aquí, por tanto, lo mismo que omnipresencia de la representación. Ambas nacen de la elusión y diferición de todo origen presente para sí.

⁵³ El verbo clásico *μύω* significa asimismo «marchitarse» cuando se aplica a una flor. Y, ¿qué sería sino marchitarse o cerrarse lo que haría un heliotropo que necesitara retraerse sobre sí mismo ante un sol que no se deja *ver*?

⁵⁴ ¿Qué es sino este abismo sin fondo de lo impropio o de la no presencia el *Ungrund* eckhartiano donde se (re)funda Dios una y otra vez y, con él, el discurso que lo persigue?

⁵⁵ Si la escritura mística tiene que ver ante todo con el re-traer(se) de un fantasma, de un espectro incorpóreo, según hemos señalado, no es de extrañar que se funde sobre la imposibilidad misma del lugar, dado que en la definición newtoniana clásica el lugar es «la parte del espacio que un cuerpo ocupa», es decir, una propiedad de los cuerpos, cfr. SANTOS, J. (2003), p. 184.

⁵⁶ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), pp. 164-176.

⁵⁷ Sobre los problemas del concepto de *voló*, cfr. VRIES, H. (1992).

el *volo* no instaura, a la manera del *cogito* cartesiano, un campo para proposiciones claras y distintas a las que atribuir un valor de verdad. Lejos de constituir un “propio”, comporta una metaforización general del lenguaje en nombre de algo que no depende de él y que va a trazarse en él»⁵⁸. No trata, en consecuencia, de restaurar una verdad del lenguaje (¿dónde la hallaría?), sino que conduce, en su conmoción de las bases de la representación, a utilizar todo el lenguaje como mentiroso.

Este gesto, en mi opinión, funda una cierta gratuidad de la escritura que parece prefigurar⁵⁹, si esta palabra no fuera siempre demasiado ambiciosa, algunas tendencias modernas o contemporáneas de la textualidad. En ambos casos, el exilio de la representación a que es sometido el texto se compensa —acaso no puede ser de otra manera— convirtiéndolo en experiencia sobre cuyo decir intransitivo se deja leer el Absoluto⁶⁰. Es el doble giro del heliotropo que elude en su movimiento aquello a lo que aludía, que acaba contemplándose, como ya hemos visto, en un escorzo, mientras dirige sus ojos *hacia otra parte*. A veces, como en Maurice Blanchot, el gesto místico, devenido ya adjetivo oculto que de declararse avergonzaría al espacio de la filosofía (y, por razones opuestas, al de la modernidad), asoma por un instante confundiendo sus trazos con los de la conciencia moderna del fin de la representación. Blanchot, consciente de este fin y de lo inaprensible de la Verdad, cree preciso escribir para perseguirla en su retirada, para dibujarla en su deslizamiento, «para aludirla en la elusión»⁶¹. La escritura constituye entonces un rito vacío que traza la Verdad disuelta entre sus líneas y se deja trazar por ella, que no puede decir *ya* nada y que «sitúa la Verdad de lo dicho, precisamente, como lo que no se puede decir en el texto, como esa prometida aurora que supura la novedad del pasado mañana, como lo Otro que, dicho, carecería ya de importancia y sentido»⁶². En Blanchot y otros contemporáneos, sin embargo, el *ya* que he subrayado en la frase anterior implica un proceso histórico de pérdida de la verdad, como si su retracción hubiera sido progresiva o tuviera fecha de inicio. Lo que en la mística es conciencia de la carencia topológica de toda escritura, en la modernidad parece entenderse, arriesgando una generalización gruesa, como el sentimiento de una pérdida puntual, como una ausencia que fue, hasta ayer y para los antepasados,

⁵⁸ DE CERTEAU, M. (2006), p. 175.

⁵⁹ Sería demasiado fácil afirmar que esta práctica mística de la escritura se reencuentra tal cual en la literatura moderna, especialmente en la poesía; pero, como veremos en el capítulo 1.2, hay algunas confluencias llamativas respecto a la clausura de la representación y la «nueva referencialidad» que se instaura en el espacio literario en ese período.

⁶⁰ El «Absoluto» puede ser un concepto con una acepción muy distinta en el terreno de la mística (clásica) y en el de la modernidad. Consciente de estar jugando en esta distancia histórica a la que no tendré tiempo de referirme, lo seguiré usando como un modo de remitir a la impropiedad que sobrevuela los dos espacios textuales sin dejarse reducir.

⁶¹ RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1994), p. 224.

⁶² *Ibidem*, p. 219.

presencia. Veremos en la sección siguiente, hablando de la poesía moderna, la importancia que adquiere ese mito para unos discursos que aspiran a renovarse tomándolo como origen pretendidamente exterior. A Blanchot, nuestro ejemplo, clausurada la enunciación como tal, le queda la anunciación, que todo texto debe, según él, poner en práctica representando la mayor cantidad de ausencia posible⁶³. Cerrándose de ese modo sobre la cavidad vacía como el caparazón que hemos hallado en la etimología de «mística», la escritura evocará un nuevo espacio de alusividad, la que se aloja en el territorio desalojado de la representación. Y, nacida como en los místicos de la elusión de una Presencia, acabará por defender su simulacro mostrándolo y ocultándolo a la vez sobre la superficie de una legibilidad problemática.

1.1.4. LA VISIÓN RETRÁCTIL O EL DUEÑO DEL SECRETO

Una escritura que haga ver lo que antes no habíamos visto: he ahí uno de los objetivos, acaso el principal, del místico. Y, al mismo tiempo, una escritura que nos ciegue con su propio resplandor, impidiéndonos acceder a aquello que promete. Entre estos dos polos: visión-ceguera, apertura-cierre, revelación-secreto, legibilidad-ilegibilidad, se extienden, sin que se trate de un proceso sucesivo ni, mucho menos, interno, la mayor parte de los problemas suscitados por la escritura mística en lo que llamaríamos su materialidad. En la circulación infinita e indecidible entre ambos elementos de cada par terminaremos de leer lo que la mística tiene, por el momento, que decirnos.

Poniendo en segundo plano su legibilidad, el texto místico se nos ofrece como visión, y la Visión, lo hemos visto, es siempre reflejo. Incluso los rayos del sol que se escribe en el cielo son, lo sabemos, la diferición tropológica de un astro inaprensible cuyo *lugar propio* no somos capaces de determinar. Así ocurre, en última instancia, con el texto místico, que se constituye, en su trazo, en experiencia accesible de un Absoluto o de un sol que se han re-traído sobre su superficie. Re-traerse no significa aquí quedar limitados en su representación ni, desde luego, regresar tras de una ausencia más o menos larga. Significa manifestarse en su imposibilidad de devenir Presentes, exteriores, ab-solutos. La escritura de los místicos refleja sobre sus párpados cerrados (recordemos el significado de *μύω*) la luz de un sol que no puede absorber, que rechaza como un espejo⁶⁴ para enviarla sobre los ojos de sus lectores.

⁶³ *Ibidem*, p. 241.

⁶⁴ Igual que Dios, recordemos, se daba sobre los rayos de sus energías «como en un espejo» según la doctrina de la teología ortodoxa, «permaneciendo invisible en lo que él es» (cfr. *supra*, nota 35),

No se trata, sin embargo, de la ceguera derivada del brillo insoportable de una Presencia, como en los relatos bíblicos o mitológicos. Se trata más bien de la forzosa intransitividad de una mirada que en la elusión de esa Presencia, siempre diferida por un simulacro (el sol o la Visión), descubre la imposibilidad del *ver-algo* y se retrae sobre un ver-se puramente reflexivo. Este ver-se es un verse mirar, girar de los ojos hacia los propios ojos que miran, escorzo imposible del heliotropo que acaba volviéndole la espalda al sol (*τρέπω*) para reflejar sobre ella su luz simulada, dispensando en su ceguera la posibilidad misma de la visión⁶⁵. La escritura renuncia entonces a la transparencia de la significación (el transitivo decir-algo) y se erige en superficie opaca que abre un espacio paralelo⁶⁶, e infinito, de visibilidad⁶⁷. Ya no es pues una escritura parlante, sino que cierra, junto con los ojos, también la boca (*μύω*: cerrar boca y ojos), traspasando el acento de su contenido a su materialidad. Dicho traspaso, garantizado en parte por el tropo retórico que obstruye, con su violencia explosiva, los caminos de la referencia⁶⁸, marca la circulación constante en estos textos entre la clausura de una representación clásica y la apertura de un nuevo ámbito de *revelabilidad*⁶⁹, ceguera que abre los ojos a *otro modo* (*τρόπος*) de ver. Antes de pasar a analizar las consecuencias de este movimiento de cierre-apertura,

aquí la escritura reduplica el proceso de invisibilidad colocando espejo contra espejo, en una sucesión interminable de reflejos.

⁶⁵ «Les visions et les aveuglements s'engendrent les uns les autres, les uns ne sont que la métaphore des autres dans une spéculation différée à l'infinie. Ce qui entraîne que leur mouvement n'ait pas de fin, mais non pas parce que ce mouvement ne trouve pas son origine, mais parce que toute forme finale, toute origine, toute forme liminale, apporte avec elle l'indécidabilité de l'original et de la copie, la marque, donc, du secret», SANTOS, J. (2002), pp. 106-107.

⁶⁶ Más adelante opondré, ya en el ámbito de la poesía de Elitis, la *significancia* (traspaso incesante e incontenible entre los significantes, proliferación del texto sin la existencia de un *afuera* que lo cierre y lo decida) a la significación. Cfr. el capítulo 2.2 para esta contraposición que implicará algunas de las nociones más importantes de la poética elitiana.

⁶⁷ En ciertas doctrinas cabalísticas, el Nombre de Dios —a veces incluso otras palabras sagradas—, privado de contenido, sustituye a la luz de la *Shejiná*, la gloria divina, desencadenando un traspaso espiritual hacia visiones más altas y sustituyendo en el plano de la escritura la Presencia diferida: «This is in part, no doubt, suggested by the substitution of the name for the luminous glory in some biblical texts, particularly the Deuteronomist stratum. [...] That the name of God substitutes for the glory or Presence is related to the more general conception of the name attested in the Bible, as in scriptures of other ancient Near Eastern cultures, wherein the name represents the power, being, personality, and substance of that which is named», WOLFSON, E. R. (1994), pp. 107-108.

⁶⁸ Hans Blumenberg habla en este punto de «metáforas que violentan la contemplación», y reflexiona así sobre las «metáforas explosivas» como exceso de la mera teología negativa: «Lo que queremos decir con “metáfora explosiva” ofrece más [que la teología negativa]: compromete la intuición en un proceso en el que, en un primer momento, parece que pueda seguirlo (por ejemplo, pensar el radio de un círculo por duplicado y siempre en aumento) para abandonarlo en un determinado punto; y esto deberá ser entendido como abandonarse (p.e. pensar en el radio de un círculo infinito o lo más grande posible). De lo que aquí se trata es de la trascendencia como límite de una consumación teórica y *eo ipso* como exigencia de modos de consumación heterogéneos, por decirlo así, hacerlos vivenciales», en HAAS, A. M. (1998), p. 32.

⁶⁹ Incidiré en próximos capítulos en este concepto, que evoca la *Offenbarkeit* heideggeriana y que ha sido manejado también por Jacques Derrida en su análisis de la lógica de lo religioso. Cfr. *infra*, 2.4.1, sobre todo.

me detendré un instante en el comentario de un breve pasaje de Odiseas Elitis en el que, sin ser lo que llamaríamos «un texto místico», comparecen sintomáticamente varios de los elementos que hemos visto aquí: el sol, su reflejo, la ceguera, la visión, la escritura, el traspaso, y hasta la constitución y disolución del sujeto que esa lectura diferida puede propiciar. Se trata de un fragmento del ensayo «Antes que nada, la poesía»⁷⁰, aparecido por primera vez en 1974:

Me cegaban los ojos, un mediodía de julio, las infinitas muescas del sol sobre las olas; de no existir aún los olivares, los habría inventado en ese momento, igual que una chicharra. Así debió de nacer en otros tiempos, imagino, el mundo; si no nació mejor es, sin duda, a causa del miedo del hombre a mirarse a sí mismo y aceptar quién es antes de hablar. Yo hablo. Quiero bajar los escalones, arrojarme en ese fuego floreciente y después ascender como un ángel del Señor...⁷¹

Este párrafo, inmediatamente precedido de algunas reflexiones sobre las letras griegas y sus implicaciones sensoriales y éticas, parece querer añadir *algo* sobre la cuestión de la escritura. Sugiere, en mi opinión, una experiencia de lectura que se entrelaza con las figuras del sol, el nacimiento del mundo, y el de la propia voz enunciativa. Es asimismo una experiencia de ceguera, la ceguera de una lectura diferida del sol sobre la superficie que lo refleja⁷², una ceguera que en el espaciamiento que dibuja desencadena la revelación, incluso como incremento de sentido, de un mundo y de una voz que sólo en ese salir de sí son capaces de verse. Todo parte de una mirada. O, más bien, de un reflejo que busca una mirada para cegarla. En su encuentro, la visión se hace imposible, suspendida entre la remisión a un origen pleno que se hurta en su propio despliegue y la borratura de los objetos en que la vista podría detener su errancia. La lectura pierde la transparencia que parece constituir su condición primordial, y se opaca deteniendo los ojos a la vez que los dirige a una búsqueda infructuosa del centro. El sujeto y el mundo se pierden, *con la mirada*, en la ilegibilidad de un exceso de luz: incapaces de ver-se y de ver al otro,

⁷⁰ ELITIS, O. (2000), pp. 3-45.

⁷¹ «Θάμπωναν τα μάτια μου, καταμεσήμερο Ιουλίου, από τις άπειρες κοψιές του ήλιου μες στα κύματα· που κι αν ακόμα δεν υπήρχαν οι ελαιώνες, τέτοια στιγμή θα τους είχα επινοήσει· όμοια τζιτζίκι. Κάπως έτσι θά 'γινε, φαντάζομαι, σε καιρούς αλλοτινούς, ο κόσμος· που αν δεν έγινε καλύτερος, βέβαια, φταίει ο φόβος του ανθρώπου να κοιταχτεί και να παραδεχτεί ποιος είναι προτού μιλήσει. Εγώ μιλώ. Θέλω να κατεβώ τα σκαλοπάτια, να πέσω μες σ' αυτή τη θαλερή φωτιά κι ύστερα ν' αναληφτώ σαν άγγελος Κυρίου...», *Ibidem*, p. 31.

⁷² Veremos a lo largo del trabajo cómo en la poesía de Elitis, definida como heliocéntrica en más de una ocasión, el sol suele darse siempre bajo la forma de una escritura o reinscripción periférica. La mirada lo capta sobre otras superficies que parecen desencajarlo ineludiblemente de su posición central. Cfr. *infra*, sección 2.3.2.2.

no tienen ya propiedad sobre sí mismos⁷³, son transportados en la metáfora del sol (girado en un tropo sobre la superficie del mar donde se inscribe) hacia el espacio indecible del origen. Es la ceguera, por tanto, la que ha propiciado este desplazamiento topológico que conduce al sujeto a percibir un vacío que necesita ser llenado: «de no existir aún los olivares, los habría inventado en ese momento». Necesidad de poner en marcha el tropo para suplir la ausencia que él mismo ha desencadenado, el cortocircuito de la lectura da su pleno sentido a la *poiesis* como creación metafórica de sentidos y entidades, se instituye, incluso, en su misma condición de posibilidad. Pero el texto se refiere a un «momento» para esta creación; implica, por tanto, una cierta historicidad que, como en el caso de la visión, se cierra en su misma apertura. Nos hallamos en el instante intersticial de un mediodía de verano (el centro del día en el centro del año) que, con su sol ausente en el punto más alto del cielo, inserta en el mundo y en el tiempo un nuevo espacio de *revelabilidad* (de hecho, Elitis acaba de referirse unas líneas más arriba a la percepción de lo eterno «en el destello absoluto del mar bajo el sol»⁷⁴) haciendo de todo punto un origen, desalojando la posibilidad misma de encontrar *un* origen no diferido. La inscripción del sol en «infinitas muescas sobre las olas» había puesto ya de manifiesto que el punto de partida de la Visión sólo se puede dar como multiplicidad, es decir, como escritura. De modo que la historicidad se borra en la diseminación —llamada eternidad— de los instantes originarios, para los cuales no puede decidirse un orden o una genealogía. Se limitan a abrir, en el juego entre visión y ceguera, intersticios topológicos de donde salen los incrementos de sentido que llamamos mundo, sujeto, voz. De ahí que Elitis sitúe en una experiencia de deslumbramiento similar el nacimiento del mundo, si bien «en otros tiempos». Tiempos que no son, no pueden ser ya, los de un origen absoluto, dado que vendrían siempre precedidos de una escritura —la del sol—, un reflejo, una mirada, una ceguera, un giro, que preservarían un espacio indecible de secreto, un núcleo irreductible de anterioridad. Es en la borradura del mundo por el exceso de una Visión donde se engendra, constantemente, el mundo (el mar, bajo los destellos del sol, no se deja leer, se oculta). Pero también parece el texto colocar, complicando el juego de espejos —espejo del mar, espejo de los ojos—, al sujeto como premisa del cosmos que se daría, ante la imposibilidad de verlo, en el traspaso trópico a una voz («igual que una

⁷³ «Nous nous trouvons face à l'aliénation la plus radicale: aliénation d'un objet impossible pour le regard, et aliénation de soi par le regard. L'aveuglement s'avère une interruption des mécanismes d'appropriation, de ce qui confère la propriété aux choses, propriété sur les choses et sur soi. Il introduit l'impossible dans les formes de l'idéalisation. Ainsi l'aveuglement divise le principe constitutif de la subjectivité moderne, fracture la réflexivité de la conscience et, par conséquent, sa présence devant elle-même, la reconnaissance du *cogito* dans ses pensées. De cette manière, s'introduit brusquement un espacement, un abîme irréductible entre le vu et le voyant à l'intérieur même de celui qui voit, entre ce qui se voit et celui qui voit», SANTOS, J. (2002), pp. 104-105.

⁷⁴ «...στο απόλυτο αστραφτοβόλημα μίας θάλασσας μέσα στον ήλιο», ELITIS, O. (2000), p. 31.

chicharra»). Enfrentado a la ceguera ineludible de su visión, el hombre debe «mirarse a sí mismo»⁷⁵, es decir, volver los ojos como el heliotropo a una interioridad que, una vez aceptada como tal, fundamentará, como el *cogito* cartesiano, toda la existencia del mundo. Ese reflujo de la mirada abre, en definitiva, a través de un nuevo desplazamiento tropológico, el paso al ámbito de la voz («Yo hablo») que debe, en una siempre ulterior vuelta de tuerca, garantizar una visibilidad distinta en su decir. Se inaugura así lo que Michel de Certeau ha llamado para los discursos místicos «la escena de la enunciación»⁷⁶, dentro de la cual, según Elitis, se producirá, como efecto de una *poiesis* siempre metafórica, la revelación del mundo, pronunciada sobre la hendidura que el fracaso de la visión ha abierto en la cohesión ontológica de la realidad. El traspaso es, pues, interminable, circula en todos los *sentidos* sin que podamos jamás detenerlo o fijarlo en un punto de origen, de fin, de clausura definitiva: sol, reflejo, lectura, escritura, mirada, ceguera, voz, sujeto, mundo, son las estaciones por donde se transporta *metafóricamente* el fragmento de Elitis, tomándolas, *a un tiempo*, como partida y destino recíprocos, en infinitas combinaciones. Queda siempre, no obstante, el núcleo irreductible de secreto que la escritura muestra y esconde en el mismo gesto visionario. Es a lo que parece remitir el último deseo del sujeto, enunciado justo después del «yo hablo»⁷⁷: ejercer otro desplazamiento, de la voz al tacto, y arrojarse dentro del mar, convertido ya en fuego y no en luz, a la búsqueda del tesoro sumergido⁷⁸. Pero esto —la voz del texto lo asume desde el principio— sólo supondrá una nueva diferición: el tesoro, inaprensible, lo remitirá a otro espejo, el del cielo, hacia el cual ascenderá buscando por enésima vez el *lugar propio* de un sol siempre elusivo.

Para seguir con la argumentación que estábamos desarrollando antes del comentario, conviene que retengamos tres ideas fundamentales de este análisis: la imposibilidad de una lectura, el espacio de *revelabilidad* que abre esa ceguera, y la elusividad constante del secreto que la escritura señala y oculta por igual. Son tres

⁷⁵ Dentro de una estructura mucho más compleja, en esta retracción podemos ver de nuevo el esquema de alusividad-elusividad que he venido postulando para la escritura mística y su *heliotropismo*. Al movimiento alusivo del reflejo que se proyecta en dirección a una mirada le responde su elusión constitutiva en tanto reflejo *de otra cosa*, mientras que la alusividad de la mirada que busca un objeto en que detenerse acaba convertida en la elusividad de los ojos que se retiran a mirar-se.

⁷⁶ DE CERTEAU, M. (2006), pp. 153-199.

⁷⁷ Que no puede dejar de recordarnos al *cogito* cartesiano o al *volo* que De Certeau postula como condición previa del discurso místico, cfr. *supra*, nota 52.

⁷⁸ «En este símbolo se sublima el sentido del oro-color, atributo solar», dice Juan Eduardo Cirlot en la entrada «tesoro» de su *Diccionario de símbolos*, CIRLOT, J. E. (2001), p. 438. Atributo solar, reflejo de oro que se da únicamente como color, es precisamente el objeto de la búsqueda del sujeto en esta inmersión.

elementos imbricados, en el fondo indiscernibles y circulares, pero que deberemos desarrollar por partes.

Veníamos viendo ya que el texto místico lleva a cabo, por medio de una hipertrofia del tropo retórico, un cierre parcial de la significación con el objetivo de traspasar el acento a su materialidad⁷⁹. Ello, sin embargo, equivale a abrir, en la catacrexis de su gesto tropológico, un nuevo espacio de *revelabilidad*. El texto deviene visión, se convierte de hecho en el (*no*) *lugar* al que el místico señala todo el tiempo⁸⁰: la cuña que se inserta en la excesiva cohesión de un mundo impermeable, macizo, requerido de la posesión a cargo de un espectro que lo desapropie y lo espacie a la espera de un incremento de sentido que no creía necesitar. La escritura mística, como el mediodía de verano de Elitis, se convierte en la hendidura desde la cual se derrama sobre el mundo una nueva visibilidad; abre, en tanto visión, «un espace à l'intérieur d'un autre espace, comme la visite d'un fantôme qui est déjà un *revenant*, celui qui revient sans revenir»⁸¹. Ese espacio, lo veíamos antes, no sólo comunica la cualidad de lo impropio, sino que la contagia, conmoviendo todo sentido de propiedad y sugiriéndonos que el lugar desde el que lo leemos es, también, el exilio de un país que nunca hemos visitado. En este sentido, la propuesta de Michel de Certeau acerca de un *volo* como condición previa de todo discurso místico implica la misma noción de apertura. Se trata de un *querer* absoluto e intransitivo que abre (sin sentido temporal) el espacio de una enunciación. En el análisis de De Certeau el *volo* no sería ya pensable como la intención realizable de un sujeto constituido anterior a él. En su ab-solutidad, sería precisamente un *nihil volo*, vaciado hasta el punto de hacerse casi intercambiable con la interpretación de Heidegger del *non vouloir* del Maestro Eckhart como un «dejar ser»⁸². Esa inauguración del discurso místico, por tanto, funcionaría, en su cerrazón significativa, como la fundación de lo Abierto, lo que se abre o nos abre a(l) todo al carecer de objeto.

Sin embargo, este nuevo espacio de apertura que el lenguaje místico se encarga de señalar es al mismo tiempo un espacio de secreto defendido por la ilegibilidad del texto. Se ha dicho que toda escritura, en virtud de sus remotos orígenes sacerdotales, tiene por objeto, más que dar a leer, ocultar lo que se le confía. La escritura mística cumple doblemente esta premisa. Su revelación es, como entonces, *re-velación*, reforzamiento de los velos que cubren el *sancta sanctorum*. El fulgor generado sobre la

⁷⁹ Ya hemos visto que, en tanto desvío, el discurso místico sólo significa por medio de arrancarle al lenguaje su significatividad, VRIES, H. (1992), p. 448.

⁸⁰ «Del mismo modo, el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la tierra habita la región de una extrañeza tercera (ni una ni otra). Su “muerte” lo ha situado en este entre-dos. A modo de aproximación, ésta es la región que nos señalan hoy los autores místicos», DE CERTEAU, M. (2006), pp. 11-12.

⁸¹ SANTOS, J. (2002), p. 95.

⁸² Cfr. VRIES, H. (1992), p. 448.

superficie del lenguaje por las diversas y violentas operaciones trópicas del místico origina la ceguera que venimos analizando en las últimas páginas. Y, nacido de una ceguera igual, el texto se constituye en visión con el fin de perpetuar la alternancia metafórica entre el *dar a ver* y el *hurtar a la vista* que parece caracterizar la transmisión de lo místico⁸³. El secreto se remarca así en el infinito desplazamiento entre una visión que alude topológicamente a un origen y la elusividad de éste, siempre perseguido en un giro *impropio* que impide la mirada. De este modo, la escritura mística no sólo es *re-veladora* sino, además, productora de secreto⁸⁴, en un mismo y único movimiento que, garantizando su perpetuación, se consagra exclusivamente a protegerlo.

Para ello, el texto místico se cierra como el molusco (recordemos el verbo *μύω*) que, preservándola, anuncia que contiene una perla. Deviene en muchas ocasiones anticomunicativo o, incluso, no comunicante⁸⁵. El tropo retórico que saca de sí a las palabras, que las somete a una torsión muchas veces inaudita, tiene por objeto cortocircuitar la comunicación, opacar el signo y retirar la atención del referente para centrarla en su materialidad. Lo que ahora importa es el *τρόπος*, el modo o giro en que son usadas, que opera un oscurecimiento (ceguera) en el proceso otrora transparente de la significación. «Es ante todo de esta manera como son místicas: oscurecen o hacen desaparecer las cosas designadas; las ocultan en un lugar secreto, inaccesibles, como si entre el referente mostrado y el significado que lo señala, el sentido que los articula se derrumbara»⁸⁶. El mismo proceso que le ha servido para convertirse, él mismo, en superficie de visión, le sirve ahora para cortar el paso hacia el espacio que señala e inaugura. La perla, como el tesoro que mencionábamos en el fragmento de Elitis, existe sólo porque es anunciada, y no podrá serle arrebatada nunca. Ése es el mensaje principal que transmite, haciéndose ilegible, el discurso. De este modo, el texto místico sólo se deja leer en tanto dueño del secreto, dispensador de una visión que se retrae en su propia entrega⁸⁷.

El espacio abierto por esta escritura, en consecuencia, se determinará automáticamente como espacio de secreto. Es, a la vez, producto y territorio de los textos, erigidos en la valla fronteriza que, escribiendo el nombre —ilegible— del país en sus letreros, lo funda y lo protege. Se trata de una región otra que viene a habitar el

⁸³ Cfr. *supra*, nota 61.

⁸⁴ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 147.

⁸⁵ Cfr. BALDINI, M. (1990), p. 63.

⁸⁶ DE CERTEAU, M. (2006), p. 147.

⁸⁷ «La vision ne rassasie jamais complètement le désir de vision ou de panavision et, de ce fait, la mise en oeuvre de cette distance ou de cet espacement se remet en marche. De son côté, le secret qui alimente a posteriori la demande de vision ultime, devient indéterminé en tant que secret. Le secret du secret est un “on ne sait pas”, on ne sait pas si le secret est un secret. Le secret est un “non-savoir” qui réside dans la vision même: le but de la vision est, de même, l’effacement du secret, un secret qui s’efface dans la vision et qui a lieu en elle. Le discours visionnaire propose l’espace de la vision comme l’espace du secret qui, au même moment, se maintient dans son effacement», SANTOS, J. (2002), p. 107.

lugar en que habitamos con el fin de conmover sus cimientos, lo mismo que un fantasma que, no estando aquí ni allí, introduce como por un intersticio de la visión «un lugar otro que no está en otro lugar»⁸⁸ y contagia, encantándola, la casa en que decide *aparecerse*. En ese sentido se constituyen, también, los textos en visión: aparición espectral que saca nuestros ojos de sus órbitas y nos impulsa a abandonar el lugar desde el que los leemos como el de una extranjería insoportable. En tanto frontera, por tanto, la escritura mística nos confina a una otredad irreductible, nos expulsa del núcleo del secreto que, en su impropiedad, es también esencialmente *otro*. Nos dicta la nostalgia de un país que nunca hemos pisado y nos reduce a la condición de habitantes «de campos o arrabales, lejos de la atopía en que [ella] sitúa lo esencial»⁸⁹. Interpone, finalmente, entre dos lugares impropios, el espaciamiento de la alfa privativa que, como todo el gesto místico, alude y elude, abre y cierra, propone una lectura y la imposibilita. Es el puente levadizo que, no soportando en su evanescencia la pesantez de un cuerpo, nos deja siempre del otro lado del espacio que anuncia. Del espacio que, sin ella, no podría ser nada.

⁸⁸ DE CERTEAU, M. (2006), p. 12.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 12.

1.2. MISTICISMOS DESPUÉS DE LA MÍSTICA: POESÍA MODERNA E INDEMNIZACIÓN RELIGIOSA

1.2.1. INTRODUCCIÓN

Puede resultar extraño, dado el tenor general de los estudios sobre literatura griega hasta fechas muy recientes, encontrar en la introducción a un trabajo sobre Odiseas Elitis el análisis de determinados aspectos de la literatura europea de la modernidad. Y es que, exceptuando algunas valiosas aportaciones comparativas¹, la obra de Elitis ha venido estudiándose, lo mismo en Grecia que en el extranjero, dentro del ámbito exclusivo de la *literatura griega*², concepto ambiguo que en no pocas ocasiones ha pretendido abarcar desde la más remota Antigüedad clásica hasta la llamada Generación del 30, límite irrebasable, por lo general, de las investigaciones sobre los autores del *canon nacional*. El único comparatismo verdadero se ha establecido con la obvia y apabullante influencia sobre Elitis del surrealismo. Casi siempre, no obstante, a través de la pregunta sobre cuál ha podido ser la contribución del surrealismo francés a ese ente autónomo y casi preexistente denominado «surrealismo griego». Es esta división excesivamente tajante, heredera del siempre latente nacionalismo antioccidental en la vida griega —un nacionalismo del que participa, lo veremos más adelante, el propio Elitis sin excesivo pudor—, lo que pretendo romper y cuestionar con este panorama (que asume desde el principio la imposibilidad de todo pan-orama) de la poesía moderna en Europa. Desde el momento, sobre todo, en que muchos de los elementos *genuinamente* griegos de la

¹ La más destacable, en mi opinión, es la obra monumental de Elena Cutriau *Με άζωνα το φως*, donde precisamente aparece una amplia sección dedicada a la literatura europea de los siglos XIX y XX bajo el título «El horizonte lírico de los siglos XIX y XX», en la cual se reúnen las tendencias de la poesía griega y, sobre todo, extranjera, que prefiguran el espacio en que se inscribe Elitis, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 45-138. En otros casos se trata de trabajos valiosos, en general a manos de investigadores extranjeros que comparan algún aspecto de la obra de Elitis con poetas pertenecientes a su propia tradición, pero que no pretenden pasar del mero apunte complementario, nota de color que le daría al cuerpo eminentemente griego de la poesía elitiana los matices de su singularidad. Cfr. por ejemplo CONNOLLY, D. (1997_a), MALKOFF, K. (1991), DASCAROLIS, Z. (1991), o MINUCCI, P. M. (1988). Un tratamiento muy distinto han recibido, por supuesto, las relaciones de Elitis con el surrealismo.

² Un tópico recurrente y fomentado por el propio Elitis a lo largo de su obra inscribe su poesía y sus ensayos en el tronco exclusivo de la *cultura griega*, un recipiente omniabarcador y algo caótico que acoge lo mismo la Teología bizantina que la filosofía clásica o el arte popular en la muy idealista —casi herderiana— noción de continuidad cultural en el seno de un pueblo griego sustancialmente inalterado durante tres mil años. Un buen ejemplo de la atribución de ideas y valores poéticos elitianos de tenor predominantemente occidental y moderno a la exclusividad de la *cultura griega* puede encontrarse en el artículo de Eratoscenis Capsomenos, «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 53-70.

literatura de aquel país, empezando por el propio canon nacional³ o por las visiones de *lo griego* que se imponen, se modifican, o se contraponen a *Occidente*, están, como sería fácil probar —algo de todo ello podrá deducirse de este trabajo—, condicionadas por él.

La poesía de Elitis, quien vincula de modo casi excluyente su condición de poeta a su grecidad, se inscribe sin embargo dentro de una concepción del género históricamente determinada por la modernidad europea, como trataré de demostrar en las páginas que siguen. Sólo a través de ella puede leerse en lo que tiene de aceptación y de rechazo de las diversas tendencias marcadas en esos dos siglos de profunda renovación de la lírica. Es cierto que Elitis expresa su deuda con poetas de esta tradición tales como Blake, Novalis o Hölderlin, pero siempre en la conciencia de estar escribiendo, desde la *originariedad* de lo griego, sobre el mismo punto inaugural en que lo hicieron ellos⁴. Nuestro autor se resiste a admitir que la tradición autóctona en nombre de la cual dice expresarse está siendo a su vez escrita por una historicidad nacida de una quiebra. Es preciso, por ello, situarlo en un marco más amplio que el estrictamente nacional, que no nos permitiría leerlo con las suficientes garantías. No incluiré, de hecho, en este repaso por algunos de los rasgos constitutivos de la poesía moderna, a la literatura griega de los siglos XIX y XX; en primer lugar, porque su peso en la obra de Elitis ha sido sobradamente estudiado y, además, porque ha seguido muy de lejos —con excepciones reseñables como Dionisios Solomós, no por casualidad educado en el extranjero— las corrientes de una modernidad que, bajo su forma continental, y dadas las peculiares condiciones políticas y sociales del país, tardó mucho en llegar a Grecia.

Esta panorámica no se propone, en cualquier caso, localizar las *influencias* de Odiseas Elitis. Fuera del surrealismo, con el que convivió de modo profuso y fecundo durante toda su carrera, no cabe hablar de influencias en sentido estricto. El propósito es más bien dibujar el fondo de temas, enfoques, pretensiones, búsquedas y gestos que marcó la poesía europea entre los siglos XVIII y XX y configuró la atmósfera —la comprensión histórica de lo poético— sobre la cual se inscribe la obra de Elitis. En ocasiones con una ligera sensación de anacronismo —si tenemos en cuenta que esa atmósfera pervive en su escritura hasta mediados de los años 90—,

³ Resulta muy fácil apreciar cómo el más reciente canon literario griego ha sido, en sus elementos principales, sancionado por premios extranjeros: los muy occidentales premios Nobel para Seferis y Elitis, y el premio Lenin para Yanis Ritsos.

⁴ A este respecto es muy significativa la idea, dispersa en el texto «Memorial para Andreas Embiricos» (ELITIS, O. (1993), pp. 107-162), así como en otros ensayos, de que el surrealismo surge en Grecia independientemente del movimiento francés, como brote autónomo que en la potencia originante de lo griego alcanzará su mejor y más fiel expresión. Para un desarrollo de esta idea, cfr. *infra*, capítulo 2.4.

pero casi siempre en consonancia, de uno u otro modo⁵, con el espíritu general de la modernidad literaria. Incluso, como veremos en próximas secciones, durante el giro *oriental*, pretendidamente antimoderno, que se produce en su obra con el largo poema *Axion Estí* (1959). Un giro que es un gesto masivo de las letras griegas durante las décadas de los cincuenta y sesenta⁶, obsesionadas por recuperar en el pasado bizantino y en la Ortodoxia una estabilidad de los valores que detuviera la hemorragia causada por la quiebra de la modernidad occidental. Ese deseo de sanar la herida originaria, ese ansia de restauración de la unidad *en un lugar otro que no está en otro lugar* constituirán, como espero demostrar en las páginas que siguen, la marca de su pertenencia irremediable a aquello de lo que busca escapar.

Por otro lado, querría evitar a toda costa caer en la perpetuación de un género muy en boga durante algunas décadas entre la crítica europea y americana: el de la presentación de la «lirica moderna» como una sucesión de generaciones, corrientes o autores que funcionan según la lógica causa-efecto, teleológicamente dirigidas a la culminación en algún punto, por lo general la vanguardia o el surrealismo. Ese planteamiento, que suele comprender la modernidad literaria como un movimiento progresivo, lineal y ascendente, tiende a hablar de Baudelaire como la vuelta de tuerca del romanticismo, de Rimbaud y Lautréamont como la intensificación de las posturas baudelairianas, de Mallarmé como el sancionador extremo de la deshumanización del arte, y de las vanguardias como la estación final de un camino que desde el principio era consciente de adónde quería dirigirse⁷. Obvia, además, triturándolo en el avance implacable de una idea que busca su cumplimiento, todo un entramado de obras *menores*, corrientes transversales, retornos, dobles juegos, errancias, migraciones y adherencias al *cuerpo* de la literatura, cuya presencia resulta también determinante. Mi intención no es, desde luego, elaborar una historia que incluya todos esos elementos. Ni el espacio ni las pretensiones de este trabajo lo permitirían. Se trata más bien de rastrear la posibilidad de una idea, de circular hacia delante y hacia atrás, acaso sin rumbo, perforando una y otra vez el fantasma del relato historicista de esta literatura —que no podrá, es evidente, des-aparecer—, en

⁵ Veremos algunas salvedades, presuntas o auténticas, asociadas precisamente a la peculiar comprensión elitiana de la grecidad como el otro —*un otro*— de Occidente. Cfr. sobre todo *infra*, capítulo 3.2.

⁶ Cfr. al respecto, por ejemplo, CALOTYCHOS, V. (2003), pp. 220-228.

⁷ Buenos ejemplos de ello son los dos libros de Ana Balakian, *Literary origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, de 1947, y *Surrealism: the Road to the Absolute*, de 1959, así como las obras de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, de 1956, de Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, de 1937, o de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surrealisme*, de 1933. Paul de Man ha hecho en su ensayo «Lírica y modernidad» una perspicaz crítica a esta metodología genealógica, que además suele incorporar muy reiterados lugares comunes, cfr. DE MAN, P. (1991), pp. 185-206.

busca de un sentir disperso que parece hallarse inscrito en el programa mismo de la poesía del período. La imposibilidad de una historia —de una Historia— no significa en cambio que esta poesía no sea ella misma el fruto de una marcada historicidad. Mi único interés genealógico consistirá en establecer —si un intento así puede tener éxito— el punto de inicio aproximado de esa nueva concepción que constituirá el horizonte de la lírica hasta bien entrado el siglo XX. Dice Hugo Friedrich que el problema fundamental de Baudelaire es cómo hacer posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica⁸. En gran medida, las páginas que siguen vagarán en torno a la inversión de esta pregunta: ¿cómo sería posible la poesía, tal como la entendemos hoy, sin una modernidad tecnocientífica a la que oponerse? ¿Amenaza la sociedad industrial y capitalista al ente universal y abstracto llamado «poesía», o más bien lo hace nacer como contrapeso histórico, como espiritualidad compensadora? Ya Hölderlin, en un tiempo en que la poesía se contraponía como verdad desligada, ab-soluta, a la historia —oportuna ceguera que veremos repetida en Elitis hasta la saciedad—, muestra comprender que, como todo lo demás, ella también es pensable únicamente en el seno de su historicidad⁹. Su punto de partida arrastra, por lo tanto, la problemática de una ruptura, la pregunta por las raíces de lo que llamamos modernidad, un concepto migratorio cuyo origen se sitúa alternativamente en el Renacimiento, en el siglo XVII francés, en el hito constituido por determinada obra (el *Quijote* como origen de la novela *moderna*) o en un autor preciso (Baudelaire, Poe). Se trata únicamente de ejemplos que demuestran su fluctuación, su maleabilidad al intento del investigador de las Ciencias Humanas por colocarlo allá donde puede inaugurar el espacio de una nueva epocalidad de la cultura. La modernidad posee, en consecuencia, mil caras, está, como diría Paul de Man, siempre naciendo, irreductible a su modo al concepto de historia con cuya responsabilidad la queremos cargar¹⁰. Es, por el contrario, voluntad de ruptura con un transcurrir histórico que nos aleja del presente, que se halla, ya, alejado de lo que podría ser presente, Presencia. En ese sentido, se encuentra estrechamente vinculada, como veremos, al gesto religioso que voy a analizar. Fundación radical que se niega a ser refundación, que absolutiza el presente como único tiempo posible, como, de hecho, *un* tiempo posible, sugiere afinidades con el fenómeno de la revelación. Así las cosas, el concepto de modernidad que propongo, el que figura como adjetivo de «poesía» en el título de este capítulo, es uno más de los que se han venido proponiendo tradicionalmente, quizá incluso el más repetido: el que comienza en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Inglaterra, Francia y Alemania,

⁸ FRIEDRICH, H. (1974), p. 47.

⁹ Cfr. MECACCI, A. (2002), pp. 41-42.

¹⁰ Cfr. «Historia literaria y modernidad literaria», en DE MAN, P. (1991), pp. 159-183.

donde confluyen el inicio de la Revolución Industrial, el apogeo de la Ilustración, la explosión política de la Revolución Francesa, y el asentamiento de un cambio general en la consideración de las ciencias, para contribuir al surgimiento, entre otros muchos factores que sin duda no podríamos enumerar aquí, de lo que se concibe, con la conciencia de una fractura irreparable a la par que de un optimismo progresista, de una sociedad nueva. Es en este punto, en mi opinión, y dentro del ámbito de los cambios decisivos que se están produciendo en la Europa occidental, donde la poesía se (re)inventa y se nutre, como una nueva revelación, de muy variados mitos que imperarán, al menos, hasta el fin de las vanguardias. Puede establecerse una —siempre tímida— analogía entre el proceso de independencia de la mística como disciplina «científica» dueña de un discurso propio a principios del siglo XVI, y el ascenso de la poesía o la literatura a la categoría de lenguaje particular, modo de escritura que refiere a sí mismo y que tiene algo nuevo que decir, o que incluso se contenta con decir-se¹¹. No deja de ser llamativo, además, que un solo siglo después de la disolución de la «mística» como discurso sustantivo, surja, con procedimientos lingüísticos y autorreferenciales semejantes a los analizados en el capítulo anterior —aunque haya que salvar muchas distancias—, otro modo sustantivado del discurso que, como veremos enseguida, parece trazarse también en un gesto religioso de considerable complejidad. En las próximas páginas, dadas estas premisas, me propongo rastrear las condiciones de este gesto y su historicidad a través de indicios dispersos, signos, y ocultaciones; es decir, lejos de intentar hacer una historia de esa

¹¹ Michel Foucault se ha referido a este fenómeno en su análisis de la *arqueología* del discurso de las Ciencias Humanas, adscribiéndolo precisamente al punto de inflexión que constituye el final del siglo XVIII y el principio del XIX: «Por último, la compensación final a la nivelación del lenguaje, la más importante, la más desatendida también, es la aparición de la literatura. De la literatura como tal, pues desde Dante, desde Homero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos “literatura”. Pero la palabra es de fecha reciente, como también es reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser “literario”. A principios del siglo XIX, en la época en la que el lenguaje se hundía en su espesor de objeto y se dejaba, de un cabo a otro, atravesar por un saber, se reconstituyó por lo demás, bajo una forma independiente, de difícil acceso, replegada sobre el enigma de su nacimiento y referida por completo al acto puro de escribir. La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es, sin embargo, la figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras. Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder impotente, puede verse muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto: la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical [...]. En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser», FOUCAULT, M. (1968), pp. 293-294. Quedémonos con algunos conceptos que en la argumentación siguiente se revelarán importantes: el de compensación de una nivelación del lenguaje, el de repliegue frente a la objetualización de ese mismo lenguaje, y el de repliegue casi hermético sobre el enigma de su propio nacimiento.

historicidad, buscaremos en su trazo el espacio sobre el que la poesía de Elitis se hará después posible en su dimensión «mística».

1.2.2. JUEGOS DE LUZ

1.2.2.1. *Adherencias*

En una célebre entrevista que ha acabado convertida para los investigadores en una suerte de poética, Elitis refleja sus *juegos de luz* a propósito del concepto, fundamental en su poesía, de *transparencia* (*διαφάνεια*): «Con transparencia me refiero a que tras una cosa concreta puede verse algo distinto, y tras eso a su vez otra cosa, infinitamente. Es esta especie de translucidez lo que he pugnado por conseguir. Me parece algo esencialmente griego. La transparencia que existe desde un punto de vista natural en la naturaleza, se traslada a la poesía. Sin embargo, como le he dicho, lo que es transparente puede al mismo tiempo ser completamente absurdo. La claridad que me interesa no es la de la razón (*ratio*) o el intelecto, ni la *clarté* tal como la asumen los franceses y en general los occidentales»¹². Dejemos de momento la cuestión de la transparencia y de lo griego, que tendremos ocasión de analizar en próximos capítulos. Lo que nos interesa aquí es la presencia de una doble luz, marcada como revelación en el mismo término *διαφάνεια*, que contiene la raíz de *φαίνομαι*, aparecer, revelarse, pero también el *φάσμα* y el *φάντασμα*, el espectro de luz o el espectro del cuerpo que conmueven el edificio de la seguridad lógica, occidental, postulada aquí como *clarté* (el término francés, occidental, frente al griego, originario, el Oriente del amanecer de los conceptos). La luz del intelecto, que secciona y descuartiza la inmediatez unitaria de un mundo íntegro, frente a la luz de la poesía, que une traspasando los objetos e hilvanándolos con su poder metafísico y revelador. Luz histórica, epigonal, de las Luces (Ilustración, *Aufklärung*), frente a luz mística del origen de *otra* (in)visibilidad, tal como apreciamos en la experiencia de deslumbramiento en el capítulo anterior. En este texto asistimos a una nueva representación, dos siglos más tarde, de la escena sobre la que se funda la poesía

¹² Se trata de la entrevista concedida a Ivar Ivask, publicada por primera vez en 1975 en la revista *Books Abroad* bajo el título «Analogies of light»: «Λέγοντας διαφάνεια εννοώ ότι πίσω από ένα συγκεκριμένο πράγμα μπορεί να φανεί κάτι διαφορετικό, και πίσω από αυτό ξανά κάτι άλλο, και ούτω καθεξής. Αυτό το είδος της διαπερατότητας αποτελεί ό,τι πάσχισα να επιτύχω. Μου φαίνεται πως είναι κάτι το ουσιαστικά ελληνικό. Η διαφάνεια που υπάρχει από άποψη φυσική στη φύση, μεταφέρεται στην ποίηση. Ωστόσο, όπως σας είπα, εκείνο που είναι διαφανές μπορεί ταυτόχρονα να είναι ολωσδιόλου παράλογο. Το δικό μου είδος καθαρότητας δεν είναι εκείνο του λόγου (*ratio*) ή της διάνοιας, ούτε η *clarté* όπως τη δέχονται οι Γάλλοι και γενικά οι Δυτικοί», ELITIS, O. (1979), p. 202.

moderna en el setecientos, la cual hace su aparición, en lo que llamamos romanticismo, lo mismo con apelaciones a una oscuridad interiorizante que contrarreste la exterioridad disgregadora del *Aufklärung* (las *Noches* de Young, los *Himnos a la Noche* de Novalis), que con la invocación a una luz *otra* que venga a sustituir la verdadera noche espiritual de unas Luces que sólo alumbran la quiebra de la esencia, el empañamiento progresivo del cristal del espíritu. Esa luz *otra* ha de ser una luz religiosa¹³, la de una revelación ahistórica que, experimentada dentro de la historia, abra el espacio de un nuevo modo de habitar. Hölderlin tematiza esta inscripción de la poesía como amanecer de y en la palabra en la tercera estrofa de su himno «Como en día de fiesta...» («Wie wenn am Feiertage...») donde, tras proclamar la ocultación de la naturaleza educadora del poeta y la caída sobre el mundo de una noche identificable con el abismo histórico abierto por una modernidad esquizoide, exclama: «¡Mas ahora nace el día! Lo esperé y vi venir. / Y lo que vi, sagrado¹⁴, lo afirme mi palabra»¹⁵. El poeta, hablando desde el seno de la noche histórica que nos ha alejado de la comunión con los dioses antiguos, anuncia la llegada de un amanecer al cual él preexiste. Es su voz la que, con el «ahora», abre el discurso y el día a la vez, inaugura una poesía incomprensible sin la historicidad de este doble movimiento. Se trata, por consiguiente, de una ruptura: la palabra poética rompe como rompe el alba, *es*, de hecho, el alba que funda la posibilidad de un retorno de lo sagrado (*heilig*)¹⁶. Identificada con la luz, anula toda diferencia entre la sacralidad misma, transportada por los rayos de un nuevo sol, y la escritura que «afirma» la visión¹⁷. Y se postula, según desarrollaremos más adelante, como *una* forma de modernidad —de irrupción mesiánica— que contrarresta *la* modernidad en la ruptura, si bien re-integradora, de aquello que ya en su esencia se percibía como quiebra respecto a otra plenitud. Fuera de este gesto profundamente lúcido de un poeta que acabó sumido, quizá por propia voluntad, en la larga oscuridad de su locura, el romanticismo al uso propone, sin embargo, una experiencia de luz y de videncia muy próxima al concepto elitiano de *δια-φάνεια*¹⁸. El poeta visionario ve,

¹³ Jacques Derrida, en el ensayo «Fe y saber: las dos fuentes de la “religión” en los límites de la mera razón», habla de esta frecuente contraposición, constitutiva del propio gesto religioso, entre la luz y las Luces: «Insistí en la luz, la relación de toda religión con el fuego y con la luz. Hay la luz de la revelación y la luz de las Luces. Luz, *phos*, revelación, oriente y origen de *nuestras* religiones, instantánea fotográfica», DERRIDA, J. (2006), p. 91.

¹⁴ El original alemán dice «das Heilige», un concepto que, a través de Heidegger y Derrida, se nos revelará enseguida fundamental en su polisemia (sagrado, intacto, indemne, salvo, sano) para el análisis de este gesto constitutivo de la poesía moderna.

¹⁵ HÖLDERLIN, F. (2002), p. 187.

¹⁶ Sobre el esquema mesiánico y la relación con la historia que puede implicar este movimiento, cfr. DERRIDA, J. (2006), pp. 60-61.

¹⁷ FREY, H.-J. (1996), pp. 183-184.

¹⁸ El día, el comienzo, el aparecer, la apertura de un discurso, y de lo religioso, son isomorfos en la fenomenología de la luz: «La luz tiene lugar. Y el día. Nunca se separará la coincidencia del rayo de

por herencia de los místicos, a través de (*δια-φαίνουμαι*) los objetos que las otras Luces, las del escrutinio científico enciclopédico, habían ayudado a de-limitar por medio del trazo *claro*, inequívoco, de las líneas que los aíslan de su afuera y de su(s) otro(s); los difumina invirtiendo el proceso (*translucidez*). Videncia a través del tiempo, del espíritu, o más allá de la naturaleza, la luz interior de los románticos hace revelarse exteriormente (*φαίνουμαι*) la esencia de las cosas, trae aquí lo que está allí, conmueve, en definitiva, los límites temporales y espaciales de un mundo que entiende disgregado y horadado por discontinuidades intolerables. Se trata, como en Elitis, de una luz *fantasmática, espectral*, marcada por la irrealidad de su *atopía*, que ilumina al poeta permitiéndole ver lo que no es visible, penetrar en la esfera de un lugar que no es lugar, transitar por un mundo intermedio que no es el de los hombres ni el de los dioses, sino el de la (nueva) poesía¹⁹.

Sin embargo, es preciso volver un poco más atrás. En realidad, los *juegos de luz* que se producen en los siglos XVIII y XIX no empiezan con la poesía ni se limitan a ella. Tras el fracaso de la mística como entidad independiente, a fines del siglo XVII, el proceso de desmitificación religiosa que según De Certeau lleva progresando desde el siglo XIII²⁰ parece haber llegado a su culmen. El escenario que nos presenta el siglo XVIII en el corazón de la Europa occidental es muy similar al que propició la sustantivación de la mística en el siglo XVI: propagación de los saberes, exclusión —ahora mucho más aguda— del elemento trascendente, y constitución de un discurso *serio* que tiene por objetivo *iluminar* la realidad, *esclarecer*, a través de un método, la verdad. Los objetos del mundo se catalogan en una Enciclopedia cuyo programa se funda sobre la posibilidad misma de agotarlos, en un futuro próximo, circunscribiéndolos en el *lugar* de una descripción precisa, *propia*, bajo los focos implacables de una luz artificial, sobre la mesa de disección.

sol y la inscripción topográfica: fenomenología de la religión, religión como fenomenología, enigma del Oriente, del Levante y del Mediterráneo en la geografía del (a)parecer. La luz (*phos*), en todas partes donde este *arké* manda y comienza el discurso y da la iniciativa en general (*phos, phainesthai, phantasma*, así pues espectro, etc.) tanto en el discurso filosófico como en el discurso de una revelación (*Offenbarung*) —o de la revelabilidad (*Offenbarkeit*)—, de una posibilidad más originaria de manifestación. Más originaria, es decir, más próxima a la fuente, a la única y misma fuente», DERRIDA, J. (2006), p. 47.

¹⁹ Se trata en el fondo de la continuación de una metafísica de la luz de larga tradición mística y religiosa, conectada, además, según Hermine Riffaterre, con la idea de la luz de Dios, no pocas veces conceptualizado como el sol: «Le phénomène de la voyance est expliqué par un rapport de cause à effet entre la lumière de l'Être éternel et l'illumination du Poète visionnaire. Développement littéraire d'idées empruntées aux traditions mystiques, annexion par la poésie d'un vocabulaire, d'images illuministes dont l'effet est grand sur l'imagination. La métaphysique de la lumière est un archétype qui a fait rêver les premiers philosophes grecs, les stoïciens, les cabalistes, et qu'on retrouve par l'entremise de Swedenborg puisque dans *Séraphita*», RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 42-43.

²⁰ DE CERTEAU, M. (2006), p. 14.

Ese catálogo excluye, o cree excluir, lo religioso²¹, aquello que no se dejaría atrapar por el lugar *propio* del discurso *serio*. Es ahí donde al cuerpo del lenguaje particular de la ciencia, de lo filosófico, se le adhiere —deberíamos decir también *se le opone*— otro discurso, como en tiempos la mística se adhirió al lugar de la teología para más tarde intentar ocuparlo en exclusiva. Esta adherencia se inscribe en un margen, explota parasitariamente las metáforas y el programa de la Ilustración, y es *practicada* en ocasiones, incluso, como actividad alternativa y espiritual al materialismo cientificista, por los mismos individuos que sostienen el discurso hegemónico. Asume, de hecho, las convicciones ilustradas acerca del ocaso de las religiones *convencionales* y se postula, así, como la búsqueda de una nueva luz que, trastornando religión y filosofía en lo que tienen de más *propio*, abra el lugar de una nueva revelación en la historia; o, mejor, se proyecta como la portadora de una luz *atópica* y atemporal que permitirá de una vez por todas prescindir de la historia. ¿Hasta qué punto se trata sólo de *juegos de luz*?

Me estoy refiriendo, naturalmente, a las sectas llamadas *iluministas*, que tanto influyeron en la filosofía y, sobre todo, en la poesía de final de siglo²². *Illuminisme*²³ contra *Lumières*. Grupúsculos surgidos en Francia, Alemania, Inglaterra, divididos entre un espíritu de renovación religiosa y la voluntad recreativa de intelectuales y cortesanos²⁴. Nacidos de un doble rechazo: el de un racionalismo disgregador, que sienten nos aparta del origen trascendente de la vida, y el de un cristianismo agotado e incapaz de proporcionar por sí solo, *ya*, la intimidad de una experiencia auténticamente religiosa. De ahí su reivindicación de la luz interior, natural, garantía de retorno a una experiencia originaria para una Humanidad perdida en lo exterior, *enajenada* enfermizamente fuera de lo *propiamente* humano. A estos grupos, sin embargo, situados en el filo de la modernidad por su misma oposición a lo moderno como experiencia histórica de quiebra, de hiato en el seno del ser, los recorren varias contradicciones determinantes, solidarias de sus *juegos de luz*. La clave de sus pretensiones originarias reside en su carácter *derivado*. Derivado por una parte de una religiosidad tradicional que, denostando el cristianismo y su esclerótico representante mundano, la Iglesia de Roma²⁵, les hace constituirse en pequeñas

²¹ Jacques Derrida propone precisamente en el ensayo «Fe y saber» la ingenuidad de una distinción largo tiempo mantenida, y con cuya convicción en el período de que nos ocupamos voy a jugar aquí, entre la religión, por un lado, y la razón, la crítica o la ciencia, por otro, cfr. DERRIDA, J. (2006), p. 46 y pp. 74-75.

²² Para una historia relativamente detallada del iluminismo del siglo XVIII y principios del XIX, cfr. VIATTE, A. (1979). Sobre la teosofía y el ocultismo que parecen continuar su obra en el siglo siguiente, hasta los años 30 del siglo XX, cfr. ALEXANDRIAN, S. (2003).

²³ De la dificultad de separar tajantemente estas corrientes da idea el hecho de que, en italiano, lo que nosotros llamamos Luces o Ilustración se denomina, precisamente, *Illuminismo*.

²⁴ Cfr. VIATTE, A. (1979), pp. 20 y ss.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 20 y ss.

ecclesiae a imitación de los cristianos primitivos y reclamar para sí, en muchas ocasiones, una mayor cercanía al fundamento o la fuente de la religión, al mensaje de Cristo. Iglesias swedenborgianas²⁶ o gnósticas²⁷ a lo largo de toda Europa, o círculos boehmenistas en la Inglaterra de mitad de siglo²⁸, todas parten, como veremos, de lo que entienden como una *nueva revelación*, acumulan profetas, se jerarquizan, elaboran cosmogonías fantásticas. Y, derivadas a su vez, por otra parte, de la crítica a los discursos especializados, exhaustivos, de la Ilustración, trufan sus cosmogonías de datos positivos, de profusas explicaciones mecánicas y científicas, y aíslan, finalmente —más bien entrado ya el siglo XIX—, su lenguaje bajo nombres que evocan una taxonomía contemporánea de las disciplinas del conocimiento: Teosofía, Hermetismo, Ciencias Ocultas, Filosofía Oculta²⁹. En los dos últimos casos se observa especialmente bien el parasitismo casi sabotador con que se adhieren al cuerpo del enciclopedismo para volver contra él sus propios fundamentos: ¿cómo entender la ciencia, basada precisamente en el esclarecimiento de los datos a la luz de la razón, en la eliminación de zonas oscuras, secretas o inaccesibles, como *oculta*? ¿Y la filosofía, codificación en este tiempo de una exactitud kantiana, *manifiesta*, de los contenidos de la conciencia? Nos hallamos, en el fondo, ante un regreso de la mística como adherencia adjetival que pugna, al igual que en el siglo XVI, por separarse de un discurso madre que acapara el espacio cultural: en aquella ocasión la teología, ahora la precisión positiva de las Luces. ¿Qué es, en definitiva, *oculto* sino una de las acepciones originales de *místico*? Ciencias *ocultas* o filosofía *oculta* remiten, como entonces, a la intención de reformar el sustantivo al que se adhieren proporcionándole un valor íntegro, originario, interior, pero siempre utilizando sus armas, tratando de cartografiar, a través del procedimiento tropológico que caracteriza a toda mística y que viene inscrito en la paradoja de su misma denominación, el espacio vacío —o más bien diríamos vaciado— de lo que carece de *lugar*: lo divino. Podríamos decir, con todas las precauciones que exige el caso, que se trata de un *regreso de la mística*, decidida a contaminar de nuevo las aguas de una cultura que pensaba haberse liberado para siempre de sus turbulencias. El ejemplo más claro se halla en la recuperación, especialmente —si bien no sólo— a manos de los filósofos idealistas alemanes —detentadores de un discurso *serio* que ya es, sin embargo, *otra cosa*—, de místicos de las más variadas tradiciones que encuentran, en este momento de eclosión del racionalismo, un espacio en el que volver a *decirnos*

²⁶ *Ibidem*, p. 87.

²⁷ ALEXANDRIAN, S. (2003), pp. 100-104.

²⁸ ABRAMS, M. H. (1992), pp. 40-44.

²⁹ Bajo este nombre ha merecido incluso una Historia a cargo de Sarane Alexandrian, en cuyo prólogo se discute, como sucedería con cualquier otra *disciplina*, cuál es la denominación más conveniente y precisa para ese *campo del saber*, cfr. ALEXANDRIAN, S. (2003), pp. 9-10.

algo³⁰. A pesar de que el Dios al que ellos aluden haya desaparecido de nuestro ámbito. Resulta al menos llamativo que esta recuperación se produzca apenas un siglo después de la muerte de la mística decretada por De Certeau³¹. Como si, desalojada de la cultura occidental, la gran Presencia tuviera la necesidad de regresar con otros nombres, a través de presencias mínimas que reemplazan el hueco que ciertas conciencias perciben en el espacio de lo religioso. Es la historia de un desalojo imposible, de un retorno perpetuo. En este sentido, el surgimiento de los conventículos iluministas, cada vez más frecuentes en la Europa de los siglos XVIII y XIX, podría analizarse en paralelo con el proceso autonomizador de la mística en la Europa del siglo XVI. Las conclusiones, incluida su destilación en otro discurso particular basado en el desvío tropológico como es la poesía moderna³², serían probablemente sorprendentes.

Una empresa así sólo puede ser esbozada en estas páginas. Existen, por supuesto, las diferencias, enormes, como la que media entre un proceso surgido en el interior del Gran Relato de *una* religión en un tiempo de relativas seguridades ontológicas, y el que se produce como reacción compensadora ante la imposibilidad *misma* de la religión. Habrá que tener en cuenta, asimismo, que este último traza en

³⁰ Franz von Baader, personaje influyente en el ambiente del Idealismo alemán a través de su relación con Schelling, fue quien más contribuyó al redescubrimiento de, en primer lugar, los místicos medievales alemanes: Eckhart, Tauler, Suso, la *Theologia deutsch*, y epígonos holandeses como Ruysbroeck, cfr. BENZ, E. (1968), p. 11. También de Jacob Boehme, personaje entre teólogo, teósofo y místico (1575-1624) cuyo papel será si cabe aún más importante para los filósofos, iluministas y poetas de este período. Louis-Claude de Saint-Martin, iluminista francés, fundador de la secta de los martinistas, se encargará en este caso de la difusión de su pensamiento a toda Europa, incluida Alemania, cfr. KOYRÉ, A. (1979), p. 507, ROOS, J. (1951), pp. 22-23, o VIATTE, A. (1979), pp. 271-278. La tercera gran influencia procede del visionario sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), reivindicado por la riqueza de su imaginario místico, que penetró sobre todo en las sectas ocultistas, introducido nuevamente por Saint-Martin en Francia o por el teósofo Oetinger en Alemania, cfr. BENZ, E. (1968), pp. 18-24. Su influencia en la poesía, tendremos ocasión de verlo más adelante, será grande. Finalmente, por citar sólo los casos más destacados, aparece, quizá por primera vez en Europa, la mística hindú a manos de Herder —el primero en advertir su importancia—, y más tarde de Friedrich Schlegel, en su obra *Ensayo sobre la lengua y la filosofía de los indios (Über die Sprache und Weisheit der Indier)*, 1808). Algunos de estos autores hallan en la filosofía hindú su propia interpretación idealista de la realidad y encuentran, además, que la mística es la base espiritual común de todas las religiones, cfr. *Ibidem*, pp. 24-26.

³¹ DE CERTEAU, M. (2006), p. 23.

³² Remito de nuevo a la nota 8. En todos estos conventículos iluministas, así como en muchos filósofos de la época, se expresa la idea, que veremos después, de que el lenguaje más apropiado para cartografiar el Absoluto no es el científico, que parcela y escinde, sino el poético, que une a través del tropo y la metáfora. Los martinistas, entre otros, insisten incluso en el valor de la palabra del poeta para lograr su meta espiritual: reintegrarnos al paraíso del que nos hallamos separados, cfr. BÉGUIN, A. (1978), pp. 79-81. No pretendo hacer ver que la poesía moderna sea únicamente una destilación de las filosofías iluministas, pero sí, como hemos visto ya y veremos más adelante, que constituye otra suerte de luz adherida a y contra las Luces, en tanto se la considera el discurso ideal de lo *oculto* que postula esa nueva mística contra la escisión moderna. Sobre la continuidad de las prácticas místicas en lo poético, dice De Certeau: «En la medida en que se separaron del poema cuya sombra les dibujaba un espacio, las prácticas místicas, derivas generadoras de discursos interminables, deshicieron ellas mismas la unidad a la que, sin embargo, habían proporcionado el principio. Estos procedimientos continuarán su trabajo en otros campos, sobre todo literarios», DE CERTEAU, M. (2006), p. 85.

su despliegue una contradicción que no hemos enumerado arriba: nacido contra la historicidad de lo moderno, obsesionado por restaurar el estado de una mítica premodernidad —una premodernidad donde eran posibles los mitos—, este discurso parasitario se ve reducido a la forma profundamente histórica de un decir moderno de la religión en su imposibilidad contemporánea, en su infinita diferición temporal hacia el pasado —en la medida en que toda religiosidad moderna sólo puede concebirse, ya, como re-integración—, y hacia el futuro, por cuanto la vivencia de lo trascendente se presenta como la promesa de un siglo futuro, lo cual pervivirá en los movimientos poéticos sucesivos, incluido el muy tardío surrealismo³³. Pero los conventículos iluministas de los siglos XVIII y XIX pueden equipararse a los grupúsculos místicos del siglo XVI en la medida en que representan refugios —da igual si espaciales o discursivos— antimundanos, espacios indemnes (*heilig*) al universo tecnocientífico en un *topos* ajeno, *spectral*, que fundan a la vez con el retiro simbólico —pues no se trata, en general, de un retiro real, sino del alejamiento intelectual de una serie de discursos hegemónicos— y con el peculiar ejercicio, diríamos hoy contracultural, de su lenguaje. Una nueva forma de lo *oculto*, aquello que a la vez se sustrae a las Luces y se deja iluminar por una luz *otra*. Las místicas italianas de los siglos XV y XVI que se retiran a hacer vida en común lejos de las ciudades fundan, en palabras de De Certeau, «los espacios de otro país»³⁴; los grupos iluministas del siglo XVIII europeo no salen de la ciudad para delimitar una nueva topología de lo sagrado (lo originario, lo puro) acotada sobre el lienzo del discurso moderno. En ambos casos se oponen a una mecanización —quedémonos para más tarde con esta palabra— del lenguaje, ya sea el teológico con la invención de la imprenta, o el descriptivo con la llegada de los códigos transparentes de una ciencia que se percibe como pura combinatoria muerta; místicos e iluministas quedan para sostener la fábula, la palabra oral y primaria de la que se desconfía en tanto ficción. Y es precisamente ahí donde parecen *preservar* algo, algo incluso extraordinario³⁵. Las profusas formas míticas de las cosmogonías iluministas, la búsqueda de un mito moderno que perdura desde Hölderlin hasta los surrealistas³⁶, remiten sin duda a este deseo de *preservar* un discurso primitivo, anterior a la gran quiebra de la codificación científico-filosófica. Lo mismo sucede con el lenguaje poético,

³³ Diferencia, sin embargo, que a veces se estrecha sorprendentemente: «La mística de los siglos XVI y XVII prolifera alrededor de una pérdida. Es una figura histórica de esa pérdida. Hace legible una ausencia que multiplica las producciones del deseo. A las puertas de la modernidad, quedan así señalados un final y un comienzo: una salida», *Ibidem*, p. 23.

³⁴ *Ibidem*, p. 97.

³⁵ Estas formas del discurso se asocian, en el siglo XVI, al niño, a la mujer, a los iletrados, a los locos, a los ángeles (*Ibidem*, p. 22), todos ellos figuras, si nos fijamos bien, omnipresentes en la poesía romántica en tanto se sitúan los márgenes de una decibilidad *propia*.

³⁶ Cfr. al respecto OTTINGER, D. (2002).

postulado por muchos, iluministas e incluso filósofos, como la lengua primordial y edénica que acabó degenerando en el utilitarismo de la prosa. El verso restituye, seguirá defendiendo Mallarmé a fines del siglo XIX³⁷, la integridad del lenguaje caído. Como vimos anteriormente en la mística, pues, lo fundamental en este movimiento (iluminista o poético, da igual) es la instauración de un nuevo *modo de hablar*, de una retórica antes que de una dogmática³⁸. La verdadera extrañeza, primero para la teología y ahora para el discurso *sensato*, reside en los giros verbales que dinamitan la propiedad del decir y (se) instauran (en) un ámbito que, siendo el mismo, se encuentra separado por el inaprensible desvío tropológico que practica *otra* luz. Una luz, en ocasiones, negra: la que en la poesía impedirá una lectura transparente, chocándonos, y chocándose, cada vez más, contra la superficie de una escritura que empieza a tematizarse, en su potencial de redención y regeneración del mundo, como su propio contenido. Estos espacios lingüísticos abiertos en la topografía del discurso dominante dibujan *atopías* que devienen fácilmente utopías: lugares que no están en un lugar pero que, como la luz del repentino aparecer, sí *tienen lugar*. Tanto en el siglo XVI como en el XVIII, proyectos místicos y proyectos políticos se cruzan y se simultanean. En ambos casos se encuentran abiertos en dos direcciones, como hemos esbozado más arriba: la nostalgia de un paraíso perdido en esta edad de la técnica (teológica o científica), y la promesa de una Jerusalén por fundar (la sintomática *Nueva Jerusalén* de Swedenborg). Dentro de la multiplicidad caótica del momento, se privilegia la añoranza de un origen o el advenimiento de un final. Y se crean microcosmos (conventículos, espacios textuales en el margen, poemas³⁹) como compensación del macrocosmos fragmentado. Los iluministas del siglo XVIII derivan cada vez más hacia posiciones revolucionarias o conservadoras, imbrican sus doctrinas con los ideales de una Restauración o de una refundación que saquen al hombre de la historia hacia un lugar sin tiempo que, precisamente por ello, sólo puede concebirse como no lugar; u-topía de lo sagrado, de lo indemne (*heilig*), de lo que no se deja tocar, presuntamente, por la historicidad. Salto, siempre, por encima de la escisión moderna, regreso atecnológico a la naturaleza, refundación de una comunidad idílica de donde se hayan eliminado los elementos comerciales y económicos que median las relaciones y nos alejan de nuestra raíz espiritual. Es, en parte, el impulso que iluministas, poetas románticos y ocultistas infunden primero a la Revolución Francesa —cuyo proyecto corre en

³⁷ Cfr. BLANCHOT, M. (1972), p. 41. También Wordsworth cree en la poesía como la garantía de un retorno al Paraíso, ABRAMS, M. H. (1992), p. 20.

³⁸ DE CERTEAU, M. (2006), pp. 23-24.

³⁹ El poema como microcosmos o segunda naturaleza encajada en la primera empieza a ser, como veremos más adelante, frecuente en esta época, cfr. *Ibidem*, pp. 481-482. En el caso de Elitis esta noción se revelará muy importante.

muchos sentidos paralelo al de las sectas de iniciados—, y después a las diversas doctrinas socialistas y societarias que propiciarán las revoluciones de la primera mitad del siglo XIX en Francia⁴⁰. Estos proyectos utopistas seguirán identificándose con el concepto moderno de la poesía en el siglo XX, cuando André Breton reclame a Fourier como una de las principales influencias del programa *poético* del surrealismo, situado de este modo de lleno en el proceso histórico de un lirismo *compensatorio*.

Re-generación textual y social, pues, que significan en un mismo y único gesto regeneración religiosa. Re-generación *de* y *en* la religión: recuperación de su posibilidad en el tejido de la modernidad laica, y retorno al origen de las religiones históricas, a ese punto —en el cual todos estos autores, de un modo u otro, creen encontrarse— en que una nueva luz *se* revela. La poesía se imbrica con el iluminismo para desempeñar, junto a él, esta labor de adherencia que inocular en el cuerpo de la modernidad el espectro de una religiosidad *otra*. Gran parte de los poetas del primer romanticismo son a la vez iniciados⁴¹. Los citados Boehme⁴² y Swedenborg, junto a algunos místicos medievales y orientales⁴³, se convierten en influencias de primera mano reivindicadas explícitamente por autores como Tieck, Werner, Blake, Coleridge o, sobre todo, Novalis⁴⁴. La poesía moderna nace, pues, transida de una religiosidad en el margen que es también una discursividad en el margen: marginalidad histórica (anacronismo), marginalidad genérica (la mística), marginalidad *literaria* de unos textos ajenos al canon de sus respectivas épocas y desprovistos de un *corpus* al que adscribirse (¿pertenecen Boehme o Swedenborg al *campo* de la teología, de la teosofía, de la filosofía?), o marginalidad geográfica de la reivindicación, aún tímida, de una espiritualidad oriental. Nace como la posibilidad —quizá no sería descabellado añadir que única— de una *religiosidad* en un entorno

⁴⁰ Lynn R. Wilkinson, en su libro *The Dream of an Absolute Language: Emmanuel Swedenborg and French Literary Culture*, relaciona muy sintomáticamente el ambiente revolucionario francés de la primera mitad del siglo XIX con la influencia del misticismo visionario de Swedenborg y sus *correspondencias*, las reflexiones ocultistas de maestros tales como Éliphas Lévi, los ambientes literarios románticos y tardorrománticos, y el sueño disperso de alcanzar un lenguaje absoluto; lo cual demuestra hasta qué punto se hallan identificados en este período espacios políticos y espacios discursivos. Cfr. WILKINSON, L. R. (1996).

⁴¹ Poetas y filósofos idealistas alemanes, así como toda clase de hombres de letras, se inician como adeptos iluministas en grupos llegados desde Francia. Saint-Martin, el llamado «filósofo desconocido», goza del mayor prestigio en ambos países, y en Inglaterra las ideas de Swedenborg cuajan con la creación de varias iglesias swedenborgianas a las que se acercan, igual que a los círculos boehmenistas, poetas románticos como Blake o Coleridge, VIATTE, A. (1979), pp. 43 y 57. Sobre las influencias de las sectas alemanas y su repercusión en la poesía romántica, cfr. también BÉGUIN, A. (1978), pp. 79-81.

⁴² Para una exposición minuciosa de la doctrina de Boehme, cfr. KOYRÉ, A. (1979).

⁴³ Sobre el interés del romanticismo por el ocultismo y el misticismo oriental, cfr. BALAKIAN, A. (1947), pp. 23-25.

⁴⁴ VIATTE, A. (1979), pp. 58-61.

marcado por la imposibilidad de una *religión*. Sin sospechar que, al tiempo que escribe esta problemática, está siendo escrita por el marco más amplio de una cultura judeocristiana sin la cual este proceso, al igual que las Luces, no hubiera podido producirse. Lo religioso en la modernidad sólo puede residir en la apertura eternamente diferida que proporciona un discurso en los márgenes del decir de la verdad. El mito cosmogónico iluminista o la poesía cumplen este requisito: son conceptuados, desde el principio, como ficción, dicen sólo su propio estarse-diciendo, aluden al espacio fantasmagórico de una luz que, destellando en el seno de Occidente, se pretende el Oriente de una revelación. Descubren que sólo mintiendo son capaces de decir la verdad. Es por eso, entre otras cosas, por lo que la poesía renuncia en este momento a la imitación del mundo para volverse hacia la *atopía* de un espacio artificial que, en una nueva paradoja, le sirve para predicar el retorno a un origen más puro⁴⁵. La palabra no se conforma ya con ser el foco de las Luces que se aplica sobre un conjunto de objetos para hacerlos más *claramente* visibles, sino que aspira a convertirse en el sol siempre nuevo que despierta y preserva con sus rayos la vida de *otros* mundos. De ahí que las premisas genéricas de la poesía dejen en este tiempo de circunscribirse al terreno de la forma (verso contra prosa) y se desplacen, como en la mística, a la singularidad de un *modo de hablar*⁴⁶. Lo importante es una *presencia*; poetas e iluministas saben que es el déficit de una Presencia lo que ha conducido a la quiebra arreligiosa de la modernidad. Así que la palabra, atrayendo la atención sobre sí misma, usurpa el *lugar* de un aparecer (*φαίνεσθαι*), *fenómeno* o *fantasma* que señala exclusivamente a un presente, a la presencia de un presente que suture la herida histórica que ha causado el discurso *propio*, preciso, mediador entre un objeto que ya no está ahí y un sujeto que aún no está ahí. Convertida en revelación, en la luz fulgurante de un comienzo más puro, la escritura poética se convierte a la vez en la apertura a una *revelabilidad* que parecía cerrada para siempre. Se hace pulsión de una nueva Escritura que, sin embargo, no logra ya fundarse en el decir de una Presencia, sino en la presencia (que se quiere absoluta) de un decir. La historia impone su ley. El puro acontecer de una Escritura sólo podría darse, ya, con el sello indeleble de lo histórico: romper del alba contra el fondo de unas Luces que quedan reducidas a noche pero obligan al día que les sigue a guardar memoria de ellas. Es el proceso que veíamos en el texto de Hölderlin

⁴⁵ Esta pulsión de retorno al origen instauro un valor poco conocido en la poesía anterior al romanticismo: la originalidad. La palabra poética debe constituir ahora, cada vez, el origen de una apertura al ser y no la apostilla o el doble de un ser ya existente. De ahí que la poesía adquiera independencia —matizable— del resto de la literatura, conquistando una libertad que, a condición de que la haga nacer en su espacio, le permite decir cualquier cosa, cfr. FRIEDRICH, H. (1974), pp. 27-28.

⁴⁶ De ahí también lo numeroso en el romanticismo de las novelas poéticas o de poeta, como demuestran el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis o el *Hiperión* de Hölderlin. Basta con que se hallen dentro del espacio discursivo abierto por la poesía para que puedan incluirse en este *género*.

citado más arriba. La revelación no puede producirse ahora *de una vez para siempre*, la posibilidad de *una* religión ha quedado (históricamente) clausurada. La revelación, marcada por una iterabilidad que la saca de sí, no adviene en una Escritura, sino en una multiplicidad de escrituras que sólo garantiza la reinscripción del gesto religioso, de una *religiosidad*, en el espacio discursivo de Occidente. El origen o la presencia, por tanto, se limitarán a fulgurar aquí o allá, diseminados *dentro del tiempo y contra el tiempo*, señalando en el estarse-diciendo de la palabra poética el anuncio de la infinita diferición (recuerdo y anuncio) de la Presencia anhelada.

¿No es, sin embargo, esta búsqueda de una Presencia más pura, de una posibilidad más originaria de la religión, un gesto muchas veces repetido a lo largo de la historia? ¿No está en la clave de todo reformismo? La re-generación religiosa que la poesía y el iluminismo escenifican, como hemos visto, en su propia constitución histórica y discursiva, atañe a la localización de dos ausencias: la de lo religioso en el mecanicismo tecnocientífico de las Luces, y la de una Presencia viva, fecundante, en las religiones históricamente constituidas. Ocaso de lo sagrado y ocaso de las religiones. Es lo que, con fortuna dispar, denunciaron en otras épocas herejes, reformistas o místicos, apelando siempre a un modo de comunicación más directo con lo sagrado. Cátaros, erasmistas, luteranos, alumbrados de la España renacentista (detentadores también de unos *juegos de luz*), entre muchos otros, se postularon en cada caso como sanadores del desvío que la revelación había sufrido a manos del discurso dominante y jerárquico de la Iglesia. Siempre con el horizonte de un retorno simbólico al cristianismo primitivo, que representaría la posibilidad de oír sin mediaciones el mensaje original de Cristo, alienado más tarde en las estructuras temporales de la Iglesia. Ya vimos cómo la mística, con el *heliotropismo* de su escritura, reproduce a su modo este movimiento. Los impulsos de retorno a las fuentes de *una* religión, no obstante, se replantean en el siglo XVIII —simplificando una complejidad inabarcable—, lo mismo en el iluminismo que en la poesía, como retorno a las fuentes de *la* religión⁴⁷. Y no sólo por lo que respecta a la forma de su aparición histórica, sino también por el contenido explícito de su programa. Es cierto que gran parte de los movimientos iluministas se enfrentan principalmente a las

⁴⁷ «Ahora bien, habrá siempre un hiato irreductible entre la apertura de la *posibilidad* (como *estructura universal*) y la *necesidad determinada* de esta o de aquella religión; y a veces dentro de cada religión entre, por una parte, aquello que la mantiene en la máxima proximidad a su posibilidad propia y “pura” y, por otra parte, sus propias necesidades o autoridades determinadas por la historia. Por eso, siempre se podrá criticar, rechazar, combatir esta o aquella forma de sacralidad o de creencia, incluso de autoridad religiosa en nombre de la posibilidad más originaria. Ésta puede ser *universal* (la fe o la fiabilidad, la “buena fe” como condición del testimonio, del vínculo social e incluso del más radical cuestionamiento) o ser ya *particular*, por ejemplo, la creencia en tal acontecimiento originario de revelación, de promesa o de inyunción, como en la referencia a las Tablas de la ley, al cristianismo primitivo o a alguna sentencia o escritura fundamental, más arcaica y más pura que el discurso clerical o teológico», DERRIDA, J. (2006), p. 115.

iglesias cristianas, que entienden agotadas en su capacidad de gestionar los réditos de la revelación. Y también que la reunión en conventículos secretos remite, indefectiblemente, al cristianismo en las catacumbas de los primeros siglos —aunque las catacumbas ahora sean los salones de la aristocracia—. Pero la refundación de la religión tradicional no se plantea necesariamente en el seno de un cristianismo dogmático, sino más bien en el terreno, herencia del deísmo de las Luces a las que se oponen, de una sacralidad abstracta nacida de una mezcla de mitos y ritos. Se trata de crear un nuevo espacio espiritual para la gente cultivada que, inmersa en el entorno arreligioso de la filosofía ilustrada, no sacia sus ansias místicas en las iglesias al uso. Los conventículos de elegidos (así se llaman a sí mismos algunos de los fieles a estas sectas, como los *Élus Cohen* del martinismo) son, asimismo, una excelente ocasión para burgueses y aristócratas de formar parte de un núcleo selecto en una sociedad que, especialmente en Francia, tiende a difuminar los viejos privilegios de clase y linaje. Prosaísmo discursivo, prosaísmo socioeconómico y prosaísmo espiritual se unen en el rechazo de iluministas y poetas, que optan, como hemos visto antes, bien por un proyecto legitimista, nostálgico del Antiguo Régimen, bien por un proyecto societario, utopía futura que ha de saltar por encima del utilitarismo del modelo capitalista y burgués. Son dos modos, en definitiva, de reintegrar la armonía que ahora falta. Las sectas secretas, *esotéricas*, sugieren en cualquier caso la idea de una nueva *ecclesia* en el sentido etimológico, asamblea de fieles que comparten una serie de conocimientos secretos en la cercanía interior del contacto con lo sagrado. En su obra principal, la Biblia del martinismo, aparecida en 1772 con el título inequívoco de *Traité de la Réintégration des Êtres créés dans leur primitives Propriétés, Vertus et Puissances spirituelles divines*, Martines de Pasqually se propone «restituir la llave de los misterios, escamoteada por los sacerdotes», con el objeto de suplir a una Iglesia católica agonizante y falseadora, y garantizar la continuidad de un contacto con el mundo sobrenatural⁴⁸. No se trata ya, sin embargo, de una refundación de la Iglesia sobre bases *ortodoxas* en el sentido etimológico, ni tampoco de un retorno a la raíz de la revelación de Cristo, sino más bien de una sustitución del dogma cristiano por algo que, incluyéndolo, se sitúa en un punto si cabe más originario de religiosidad. La propia cosmogonía y cosmología de Martines de Pasqually, o de su sucesor Saint-Martin, como las de tantos otros iluministas y teósofos, están compuestas de una amalgama de mitos y elementos judíos, orientales, cristianos, boehmenistas, visionarios, gnósticos. El misticismo iluminista de esta época cree de

⁴⁸ VIATTE, A. (1979), p. 55. El tema principal de esta obra, apreciable desde el mismo título, resume perfectamente las inquietudes históricas sobre las que surgen estos movimientos: Martines presenta el panorama de un cosmos sumido en la caída universal que afecta a todos los seres, los cuales serán reintegrados, en un futuro mesiánico, al ámbito de lo divino al que un día pertenecieron. Recuerdo y anuncio de una Presencia sagrada, pues, como veíamos en la palabra poética.

hecho en una suerte de Iglesia interior o universal que, alejándose de las barreras dogmáticas de las religiones históricas, ayudará a encontrar la *verdadera religión*, aquella que se halla en el fondo de todas y cada una de las creencias particulares⁴⁹. En otras ocasiones, es en la mística de las diversas épocas y lugares donde se cree localizar el núcleo de toda religiosidad. Lo cual nos devuelve al escenario que contemplábamos para la poesía: asumida la imposibilidad histórica de una nueva religión, el iluminismo aspira, entre la modestia y la ambición desmedida, a captar y dar forma a la esencia de lo religioso, es decir, a la pura *religiosidad*. Se trata nuevamente de un proyecto que, contrario en apariencia a las Luces, no podría concebirse sin su programa y sus métodos. En primer lugar, la ambigüedad de esta adherencia se manifiesta en su alcance enciclopédico: sin la catalogación y recopilación universal de los saberes abordada por el espíritu transnacional de la Ilustración, la esperanza de una religión total más allá de las religiones habría sucumbido por falta de datos. Las investigaciones sobre religión egipcia, hinduismo, Islam y, sobre todo, cultos de la Antigüedad, que se van haciendo más sistemáticas, propician la aplicación iluminista del método inductivo al terreno de lo presuntamente más irreductible a la destilación racionalista: lo sagrado. La Historia de las Religiones, posibilitada por la secularización del saber científico, colabora paradójicamente con el proceso de recuperación de una religiosidad anticientífica que pretende sustraer a lo religioso de su *caída* en la historia. Parasitismo discursivo, de nuevo, contradicción del gesto de una resacralización moderna que está obligada, como veremos con más detalle en próximas páginas, a operar dentro de la maquinalidad que desea abolir. En este mismo sentido, el proyecto de abstraer la *religiosidad verdadera* que constituye el sustrato de todas las religiones históricas presenta una relación más que evidente con la gran empresa filológica del momento: el descubrimiento, o el postulado, del indoeuropeo como lengua madre que unificaría, a la vez precediéndolos y actuando en ellos, todos los idiomas conocidos. Nace así la gramática comparada en el seno de una remodelación de los saberes que privilegia el elemento histórico y la analogía entre los componentes de un «sistema»⁵⁰. Muy sintomáticamente, una de las obras en que se sancionan las nuevas perspectivas es la ya citada *Ensayo sobre la lengua y la filosofía de los indios*, de Schlegel⁵¹, donde espacios discursivos y espacios ideológicos convergen al presentarse simultáneamente el sánscrito, la lengua que permitirá una comparación externa a las grandes familias europeas —y confirmará definitivamente la pertinencia

⁴⁹ Cfr. ROOS, J. (1951), p. 21.

⁵⁰ Esta misma estructura del conocimiento que opera sobre el lenguaje y las lenguas operará sobre el análisis de la producción económica, y sobre el de los seres del mundo, cfr. FOUCAULT, M. (1968), pp. 214-232.

⁵¹ Cfr. GENETTE, G. (1976), p. 227.

de un proyecto de este tipo—, y el misticismo hindú, la espiritualidad que marcará a un tiempo la alternativa de un sistema religioso más arcaico y cercano al origen (una luz oriental⁵²), y el término contemporáneo para una confrontación de cultos que hasta entonces sólo había podido realizarse, en general, en el interior de la tradición judeocristiana o frente al hiato temporal del paganismo. Lo esencial para las nuevas teorías lingüísticas, en cualquier caso, es hallar la raíz de las palabras, los elementos comunes entre lenguas que hasta hace no mucho se pensaban autónomas. Este método de investigación lingüística, que necesita manejar varios idiomas a la vez —hecho probablemente inédito en la gramática anterior—, sirve como modelo al sincretismo y comparatismo religioso que trata de extraer, de entre los diversos cultos que le son conocidos, los rasgos universales que habrían de caracterizar al núcleo originario más allá de las variaciones culturales o históricas de que necesita revestirse en cada caso⁵³. Porque, invirtiendo de nuevo en beneficio propio los términos del discurso científico al que se adhieren, el iluminismo o la poesía no buscan, como la Lingüística hace con la *lengua madre*, reconstruir una *primera religión* que como entidad histórica diera lugar, por una serie de procesos más o menos oscuros, a las que conocemos ahora, sino aislar una esencia ahistórica de *lo religioso* que se opondría como *sancta sanctorum* inviolable, como fuente pura e incondicionada (y por tanto también inaccesible), al transcurso de la historia y a la fenomenología exterior, mediata y reductora, de los sucesivos cultos.

⁵² El desplazamiento hacia Oriente del centro de gravedad de la espiritualidad europea tendrá grandes consecuencias para las sectas iluministas y, sobre todo, para la teosofía del siglo XIX, que beberá en sus cosmogonías de un imaginario predominantemente oriental. El Oriente se convierte, diríamos que hasta nuestros días, en el espacio imaginario portador de todos los valores espirituales que Occidente ha olvidado *históricamente* —es decir, en su peripecia a través de una historia que le es inherente— y que sólo podría recuperar a través de discursos marginales, *traídos de fuera*, capaces de abrir en su interior espacios *espectrales* iluminados por una luz absoluta e invulnerable que se opone a la *clarté* declinante. La luz del Oriente es, siempre, la promesa de un nuevo amanecer. Varias generaciones de teósofos, poetas e intelectuales europeos, desde Éliphas Lévi hasta André Breton, pasando por personajes tan influyentes en las letras continentales como Helena Blavatsky, buscan en la introducción de esas cuñas del Oriente en la civilización occidental nuestra única posibilidad de salvación. Evidentemente, se trata de un tema inagotable que sólo puedo esbozar aquí, pero que tiene continuidad incluso en los movimientos *new age* actuales. Un buen ejemplo, sin embargo, de su persistencia en el ambiente poético de que me estoy ocupando se encuentra en el número tres de la revista *La Révolution Surréaliste*, de 1925, donde aparecen al menos cuatro textos consagrados a glosar, en términos inequívocos, la superioridad de Asia sobre Europa: la colectiva «Lettre aux Recteurs des Universités Européennes» (*RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), nº 3, p. 11), en que se critica la estrecha lógica europea nacida de la Ilustración; un panegírico al Dalai Lama, verdadera autoridad espiritual del mundo, acompañado de una sarta de insultos al Papa de Roma, cabeza de una institución decadente y mundana (*Ibidem*, pp. 16-17); el texto «L'Europe et l'Asie», de Théodore Lessing («L'Orient rêve et respire dans une substance vitale dans laquelle l'homme et le monde de sa conscience sont plongés une fois pour toutes: hors du temps et d'une manière absolue! Tandis que nous, en Europe, nous pensons même à ce qu'il y a derrière le monde, à la "métaphysique" comme "processus historique", donc *temporel* en somme», *Ibidem*, p. 20), y la «Lettre aux écoles du Bouddha», que termina con la petición a «los asiáticos» de que vengan a conquistar Europa y derruir sus ciudades con el fin de salvar a los europeos de sí mismos (*Ibidem*, p. 22).

⁵³ Cfr. *supra*, nota 47.

Hacer posible una *religiosidad* moderna, pues, implica, como en otras ocasiones, utilizar la historia para contrarrestar la historia. Asimismo, acudir a los márgenes temporales y geográficos de la cultura hegemónica para salvar el hiato que los tiempos modernos a la vez han abierto y constituyen. Sin embargo, a diferencia de otros momentos reformistas dentro del cristianismo, en este período no se trata, como adelantábamos, de suturar la herida generada entre la forma contemporánea de lo cristiano y su forma primitiva. Nos encontramos, sin duda, en un contexto cristiano, incluso podríamos decir *exclusivamente* cristiano, con la salvedad del elemento judío que, carente de una estructura religiosa institucional, contribuye quizá más de lo que habitualmente se admite al proceso de secularización de la cultura occidental. La Ilustración opera, por tanto, *contra* el cristianismo —y sólo contra él, en este punto inicial—, pero también, indiscutiblemente, *desde* el cristianismo, inmersa de un modo u otro en sus espacios discursivos, originada por él⁵⁴. Ambos movimientos acaban de agotar al que ya tantas veces había sido proclamado moribundo. El cristianismo es ahora culpable de una doble oscuridad: oscurantismo de la superstición que se opone a las Luces, por una parte, y, por otra, occidentalidad sustancial, crepúsculo de un sol que ha clausurado, en la apertura de un espacio discursivo *moderno*, la posibilidad de otra luz revelada, de otro amanecer. Cualquier intento de reforma religiosa en este punto, por tanto, se realiza desde dentro de una cultura cristiana, sí, pero desde fuera del cristianismo. Así lo perciben poetas e iluministas, seguros de que para reencontrar el núcleo de *religiosidad* que inauguraría una espiritualidad moderna es preciso recurrir, además de a los discursos en el margen de los místicos o teósofos como Boehme y Swedenborg, a la experiencia de lo sagrado tal como se presenta en otras religiones. En este sincretismo que se encuentra disperso en toda clase de autores, desde teósofos hasta filósofos idealistas, el cristianismo aparece siempre como uno más de los elementos comparados. Parece haber perdido, como el latín en las investigaciones gramaticales sobre la flexión, el privilegio del modelo y, como decíamos antes, acaba subsumido en una sacralidad más amplia que le precede, si no temporal, sí ontológicamente. En

⁵⁴ En Kant se da de hecho, según Derrida, una cierta identificación entre el cristianismo y la ley moral pura, racional, como si la religión cristiana tuviera asignada en exclusiva la misión de liberar una «fe reflexionante». «El concepto de “postulado” de la razón práctica, permitiendo pensar (también en teoría suspender) la existencia de Dios, la libertad o la inmortalidad del alma, la unión de la virtud y la felicidad, asegura esta disociación radical y asume, a fin de cuentas, la responsabilidad racional y filosófica, la consecuencia *aquí abajo, en la experiencia*, de este abandono. ¿No es éste otro modo de decir que el cristianismo no puede responder a su vocación moral y la moral a su vocación cristiana sino soportando aquí abajo, en la historia fenoménica, la muerte de Dios, más allá con mucho de las figuras de la Pasión? ¿Que el cristianismo es la muerte de Dios así anunciada y recordada por Kant a la modernidad de las Luces?», DERRIDA, J. (2006), pp. 53-54. Y, más adelante: «A este respecto, al igual que la *Aufklärung*, las Luces fueron de esencia cristiana», tras lo que sigue un interesante análisis de las posiciones de Voltaire a este respecto, incluida una invocación suya a «los tiempos de los primeros cristianos», traicionados ahora por la Iglesia de Roma, *Ibidem*, pp. 66-67.

las muy diversas formas de sincretismo sustitutivo, el cristianismo oscila entre el almacén al que el resto de cultos debe insuflar la vida que en sí mismo ha perdido para siempre, y el residuo cuyos restos pueden hacernos comprensibles los cultos más lejanos. Sea como fuere, en todos los casos subyace la idea de que la cristiana no es, *ya*, una religión *suficiente*. Otro sistema y otra estructura exterior, otra *iglesia*, deben venir a sustituirla. En la poesía⁵⁵, donde a fines del siglo XVIII vemos proliferar las materializaciones del sincretismo religioso, estas teorías llegan a formularse de manera explícita. Podemos citar a modo de ejemplo a Hölderlin y Novalis, dos facetas de un movimiento que manifiesta la ya irreductible multiplicidad a que han de quedar sometidas todas las fundaciones, más o menos presuntas, en la modernidad. El primero, inmune en gran medida al iluminismo más estridente, parte de una ortodoxia cristiana que le tuvo cerca de ordenarse sacerdote para proclamar enseguida la necesidad de construir una religión *otra* donde paganismo y cristianismo compartan importancia. El segundo, iniciado iluminista, amante de las filosofías orientales y su profuso imaginario, plantea la creación de una nueva iglesia que, fundada sobre el modelo cristiano, posea una dimensión exclusivamente mística, es decir, *oculta* e *interior*. Dos modos de la luz *otra* (sol griego, resplandor del espíritu) que comparten sin embargo un rasgo muy notable: la indagación sobre las nuevas formas de religiosidad, así como la instauración de su mensaje, se da en ambos casos no *a través de*, sino *en* la poesía, que deviene en consecuencia, como habíamos visto en el análisis de sus peculiaridades discursivas, la premisa moderna de una *(re-)presentación* de lo sagrado⁵⁶. En el caso de Hölderlin, existe una mayor conciencia de la historicidad sobre la que se basa este proyecto: historicidad, por un lado, de un *ausentarse* de la Presencia en la contemporaneidad del mundo cristiano, y, por otro, de una refundación religiosa y mitológica basada en la re-producción artificiosa (*poiética*) de la *originariedad* griega. El sincretismo de Hölderlin se traza como el programa de un anacronismo: traer la esencia de la sacralidad clásica dentro del marco de la experiencia cristiana, suturando así, en un gesto a su vez religioso (sanador, reintegrador), la herida histórica que la modernidad percibe en la nostalgia de lo antiguo, aquello que negativamente, por una paradoja, se denomina «premoderno». Hölderlin no llora, como otros contemporáneos, las ruinas de lo griego: considera, por el contrario, que la salvación de estos «tiempos de indigencia» reside en la actualización de la fuerza originante de su sacralidad. Se trata de una empresa titánica, no obstante, marcada por el sello de lo insensato: insertar un tiempo en otro tiempo, trazar una hendidura

⁵⁵ Sobre la necesidad patente en el romanticismo de encontrar una fe de sustitución, y la alimentación de ese impulso por el iluminismo, cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 8.

⁵⁶ Me referiré con más detenimiento a esta cuestión, que merece un tratamiento más detallado —al menos por lo que respecta a Hölderlin—, más adelante.

sobre la hendidura fundacional de lo moderno para abrirlo a la posibilidad de su re-generación. Hölderlin se pregunta no sólo qué contenidos de la religiosidad antigua deben traspasarse a la contemporaneidad cristiana, sino, ante todo, quién debe hacerlo. Y halla la respuesta en su interrogación sobre el papel del poeta, que debe construir, en la *atopía* intersticial de sus operaciones sobre la palabra, el espacio de re-presentación de lo divino⁵⁷. Labor sustancialmente *poiética*, pues, la de hacer posible una *revelabilidad* de lo trascendente en el trazado auroral de una nueva palabra. El sol griego, como veíamos en el himno «Como en día de fiesta...», reemerge en —y con— el poema tras una noche de ceguera sagrada, pero lleva consigo, ya, las señales de una diferencia: la nueva religión, sincrética y poética, debe ser mitológicamente construida por el poeta⁵⁸ en las postrimerías de una historia que ha sufrido el desahucio de todos los mitos, que no posee ya, como expondré más adelante, un Gran Relato contra la dispersión de lo real. Será por consiguiente en un ciclo de poemas, sus himnos cristológicos, donde Hölderlin presente su propuesta de religión sincrética, basada en la integración de paganismo y cristianismo en las figuras de Dionisos y Cristo, los dos dioses *nacidos* y *muertos* que tematizan a la perfección la posibilidad de una *genealogía* de lo divino⁵⁹. Una genealogía que evoca tres sentidos entrelazados: el de la ineludible historicidad de una *religiosidad* moderna, el de la diseminación que marca una iterabilidad de todo posible *origen* de la revelación (abierta cada vez, con cada nuevo dios *temporal*, en la *revelabilidad* del discurso insensato y *atópico* de la poesía o el mito), y el de la condición eminentemente *poiética*, es decir, construida en el despliegue de la palabra poética, de lo religioso.

Si en Hölderlin observamos la lucidez de una conciencia histórica del proceso resacralizador de la cultura, en Novalis, por el contrario, la sugerencia de la necesidad de una nueva Iglesia y una nueva religión coinciden más con los intentos esencialistas del iluminismo al que pertenecía como adepto⁶⁰. Su propuesta hace justicia plena a lo que denominaríamos un proyecto *esotérico*. Mientras que

⁵⁷ «Il poeta che, nella sua condizione di *Zwischen*, di intermediario fra l'umano e il divino, assume su di sé un compito poetico di rappresentazione del divino, si fa portatore del battesimo linguistico e simbolico di un mondo», MECACCI, A. (2006), p. 82.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁹ Hölderlin justifica explícitamente este sincretismo religioso por el hecho de que el cristianismo es una religión insuficiente, cfr. *Ibidem*, pp. 103-110.

⁶⁰ En el siguiente pasaje de sus *Fragmentos* dedicado a la religión se puede observar a la perfección la adherencia parasitaria entre los nuevos discursos (poesía, iluminismo) y el discurso dominante, *serio*, del cientificismo ilustrado: «La religión es una síntesis de sentimiento y de idea o conocimiento. La teoría de la religión es, pues, una mezcla, una síntesis de arte poética y filosofía. Aquí nacen auténticos *dogmas* – auténticos principios de la experiencia, es decir, principios verdaderamente compuestos (directamente) de principios racionales —filosofemas— e (indirectamente) de principios de fe —*poemas*— que no se limitan recíprocamente, sino que, por el contrario, se refuerzan y se amplían mutuamente», NOVALIS (2001), p. 167.

Hölderlin opone a las Luces la potencia absoluta, manifiesta, de un sol griego, Novalis recurre a la luz interior, la lámpara vuelta sobre las catacumbas desahuciadas del espíritu⁶¹. Es evidente que su planteamiento encontrará mucho mayor eco en la poesía de su tiempo, volcada sobre la recién descubierta interioridad del sujeto como sobre un nuevo continente por explorar⁶². De hecho, las ideas de Novalis, más acordes con el Idealismo filosófico y sus teorías estéticas, nos permiten leer mucho mejor las pretensiones *religiosas* del período que los textos de un Hölderlin que no será redescubierto sino a principios del siglo XX. Novalis no se plantea condicionantes históricos ni problemas *poiéticos* en su pretensión de re-integrar una espiritualidad perdida; su tarea es profética y mesiánica, anunciadora de un absoluto que se localiza en la doble interioridad de la palabra poética⁶³ y el alma del sujeto. Sabedor también de que los dioses se han ausentado hace mucho tiempo, tiene sin embargo la certeza de poder reencontrarlos, íntegramente, en el espacio no mediado (interior) de la poesía. Sus *Cánticos espirituales* son un buen ejemplo de ello. Allí se unen, en la reivindicación de la figura de Cristo, y sobre todo de María, como luz auroral⁶⁴ y signo celeste (*luz* antes de las Luces, en ligero contraste con la imaginería de los *Himnos a la Noche*), los temas fundamentales del cristianismo y de la poesía romántica⁶⁵, como si ambos no fueran sino facetas cambiantes de una misma *religiosidad*⁶⁶. En las teorías de Novalis hay, no obstante, sincretismo en la medida en que se interesa por doctrinas pitagóricas, orientales, teosóficas, elementos todos ellos —sin olvidar a Boehme y Swedenborg— que dotarán de una dimensión mística, oculta, panteísta, adogmática, propicia para adaptarse a las necesidades afectivas del individuo, al cristianismo que debe constituir la base de la nueva religión⁶⁷. Como la mística nacida en el siglo XVI, su propuesta parece tener por objetivo una *desmecanización* del discurso de la teología para dotar de una morada íntima, particular, *secreta* y viva, a la luz de la revelación. La nueva Iglesia, tal como

⁶¹ Habrá apuntes más extensos en las próximas páginas acerca de las implicaciones de la luz en las nociones de videncia interior en Novalis y, en general, en los románticos.

⁶² La poesía no pierde este concepto de *exploración*, derivado de las pretensiones del proyecto enciclopedista, cuando se refiere al territorio *atópico*, correspondencia o incluso sustituto de la trascendencia —con una imaginería descensional que oponer a la ascensional de las religiones históricas—, del espíritu.

⁶³ La poesía, elemento ideal, se sitúa según Novalis en el interior del alma del poeta, ABRAMS, M. H. (1975), pp. 166-167.

⁶⁴ NOVALIS (2001), p. 17.

⁶⁵ El amor sexual en clave mística, la idealización de la infancia, el eterno femenino en la figura de la Virgen, cfr. *Ibidem*, pp. 59-123.

⁶⁶ Dice en los *Fragmentos*: «El cristianismo es una religión completamente histórica, que se transforma sin embargo en la religión natural de la moral y en la religión *artificial* de la poesía o de la mitología», *Ibidem*, p. 169. Y un poco antes: «Entre los antiguos la religión era hasta cierto punto lo que debe llegar a ser para nosotros —una poesía práctica», *Ibidem*, p. 168.

⁶⁷ Cfr. ROOS, J. (1951), pp. 311-313.

sucede en los conventículos iluministas, ha de ser una Iglesia interior, alojada en esa zona de secreto que constituye el vínculo sobrenatural entre los seres⁶⁸. Desde ese (no) lugar encontrará la conexión con la poesía, discurso que detenta también un secreto, que, como sucedía con la escritura mística, a la vez lo abre, lo protege y lo produce, instalada en la indecidibilidad de un espacio espectral. La poesía, según Novalis, sirve de auxilio a la nueva iniciación por cuanto puede despertarnos a la comprensión superior y nos revela el mundo espiritual cuyo misterio el poeta ha logrado penetrar⁶⁹. La Iglesia tradicional ha quedado obsoleta. La revelación no puede ser gestionada sino desde una nueva profecía, refundación de las bases de lo religioso que brota de un sincretismo entre diversas formas de culto histórico o sistemas filosóficos y una palabra conectada, de una u otra manera, con el misterio, con lo que yace, oculto —lo *místico*, lo que no puede recibir una luz que no nazca de él—, bajo la apariencia *exterior*. El poeta ha de ser este nuevo profeta, consagrado incesantemente a la prospección en su propia interioridad, que se halla conectada, como enseñaban los místicos medievales⁷⁰, a lo Totalmente Otro, a lo absolutamente exterior. Él es quien comunica, como si de una iniciación particular se tratara, los secretos que sus poemas revelan (*re-velación*, de nuevo, de una escritura que se opaca en su propia luz), extrayéndolos de las profundidades del misterio, en la intimidad del contacto con el lector. Una Iglesia íntima: he ahí la clave, con los múltiples sentidos de este adjetivo, del intento de Novalis y de gran parte de los iluministas y poetas contemporáneos en su oposición a las estructuras eclesíásticas establecidas. Se trata de un mecanismo de sustracción de lo religioso a lo político (al espacio colectivo de una polis renacida con la modernidad), de preservación de lo trascendente y lo puro, lo *indemne* (*heilig*), frente al intercambio mercantil y mundano a que está sometido en el cuerpo social. Es un proceso que había prefigurado, desde fines de la Edad Media, la irrupción de la mística cristiana⁷¹, pero que ahora se radicaliza en el escenario de peligro promovido por la modernidad. Las

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 307-310.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 314.

⁷⁰ La búsqueda de la trascendencia en el interior del alma, procedimiento fundamental en la poesía de este período —cfr. BÉGUIN, A. (1978)—, posee lazos interesantes, justificados por la atención de los románticos al misticismo de Eckhart, Suso, Tauler o el propio Boehme, con la doctrina mística de la *scintilla mentis* o chispa del alma, un punto *sobre-humano* en nuestro interior que nos conecta con lo divino. El propio surrealismo, como veremos, con la búsqueda del punto supremo del espíritu donde se resuelven los contrarios, ahondará en este simbolismo refrendado a su modo por Freud en la doctrina del inconsciente.

⁷¹ «Pero la oposición, ya perceptible a finales de la Edad Media, entre el cuerpo “político” y el cuerpo “místico” de la Iglesia se refuerza. Así, René d’Argenson distingue de las instituciones políticas un “Estado místico”, reino “interior” silencioso y lleno de vida, cuya realidad escapa tanto a la inteligencia como a la vista. Esta oposición penetra en los propios medios católicos, que tan pronto subrayan el carácter exterior y visible de la Iglesia [...], como buscan en el “espiritualismo” un contrapunto a la politización del Estado o del “mundo”», DE CERTEAU, M. (2006), p. 100.

iglesias interiores de este período remiten simultáneamente a dos conceptos, ambos imbricados con los *juegos de luz*: en primer lugar, a la interioridad del conventículo cerrado, *exclusivo*, que desarrolla sus ritos y sus elucubraciones en la oscuridad pública, en las tinieblas subterráneas de una *ecclesia* primitiva, voluntariamente a espaldas de las Luces; y, en segundo lugar, al carácter plenamente personal, *interior*, de la revelación compartida que sólo puede serlo en la medida en que brille dentro del corazón (órgano místico por antonomasia, centro simbólico del sujeto en que la luz se guarda como en un cofre) de cada individuo comprometido con el grupo. Es en ese mismo escenario donde la poesía pretende operar como el modo más apropiado de anunciación *religiosa*: no sólo palabra que en su «presentificarse» *hace la luz* a la vez en la discursividad hegemónica y en el espíritu, sino también idioma *subterráneo* que *habla* desde las catacumbas del sujeto y de la cultura, presuntamente sin mediaciones —sin luz artificial—, a la intimidad *indemne* de otro individuo.

La proximidad entre los conventículos iluministas y la poesía moderna, más patente que nunca en la obra y la doctrina de Novalis, se basa por tanto en esta posibilidad, marcada por operaciones discursivas que se disimulan astutamente, de volver a hurtar a las Luces un recoveco inaccesible en un mundo demasiado *manifiesto*. La recuperación de lo sagrado pasa por la (re)construcción de una zona de secreto, tarea a la que se aplican, *en cuerpo y alma*, el iluminismo y la literatura. Ambos operan según la lógica del pliegue: pliegue, por una parte, practicado sobre el margen del discurso tecnocientífico, al que se adhieren como un *cuerpo extraño* que sin embargo es *el mismo cuerpo* para generar un espacio de invisibilidad que su sola presencia, su mismo *plegarse*, busca hacer visible; visible en lo que tiene de invisible. Se plantean pues como resistencia, *interna* y al mismo tiempo imprevista, a un proceso cultural que pretende alisar las arrugas producidas por una tradición secular de religiosidad trascendente sobre el cuerpo de la lengua. Garantizan la persistencia de una zona de secreto en la interioridad del pliegue, irreductible a la lisura excesiva de la palabra calculadora y convertido por ello mismo en la reproductibilidad incalculable —innumerable e imprevisible— de la presencia transversal de lo sagrado. El pliegue de estos discursos, que es también el *re-pliegue* de una escritura sobre sí misma, incapacitada, como he explicado más arriba, para decir algo que no sea su propio decir —la sugerencia de que (se) guarda, siempre, lo que dice—, multiplica las ocurrencias del secreto que antes, bajo el nombre de «sacralidad»⁷², pretendía darse en *un* lugar y en *un* tiempo (la revelación, la Sagrada Escritura). Esa misma pretensión la recogen las ciencias, prestas siempre en este período a circunscribir la religión, o lo místico, a un espacio controlado dentro de la

⁷² Hersent, en el siglo XVII, señala ya cierto traspaso de lo sagrado a lo secreto en el ámbito de la mística, cfr. *Ibidem*, p. 103.

inmensidad de sus dominios, con el doble objetivo de aplicarles sus focos y asegurarse de detener su errancia: el estudio de las experiencias místicas en el campo de la Neurología, la concepción freudiana de la religión mosaica como un caso extremo del complejo de Edipo o el nacimiento de la Etnología y la Antropología como sistemas de clasificación taxonómica y exhaustiva de creencias, son buenos ejemplos de ello. La multiplicación de las *apariciones* del secreto que garantizan, maquinalmente, la poesía o el iluminismo, tiene como objetivo frustrar, paradójicamente, el sometimiento de lo sagrado a la máquina del pensamiento.

El concepto de secreto se convierte, así, en uno de los fundamentos de la poesía moderna, que hasta cierto punto se agrupa en torno a él. Igual que la escritura mística que analizamos en el capítulo anterior, la poesía se postula ahora como la dueña de un secreto, y en el juego entre su alusividad y su elusividad va a cimentar, entre otros factores, su prestigio. La división que la participación o no en ese secreto marcará dentro del cuerpo social y discursivo determinará asimismo su independencia como «lenguaje» y la acercará definitivamente a la condición, velada siempre pero siempre recurrente, de *otra clase* de Iglesia interior, fraternidad de adeptos que recluta a sus fieles entre un estrecho núcleo de elegidos, que les hace, a su modo, *entrar en religión*.

He dicho, a riesgo de emplear una palabra que resulte excesiva a primera vista en este contexto, «fieles». Ello sólo se justificaría en el caso de que consideráramos a la poesía moderna una forma de fe⁷³. Pero, ¿no se basa su *modo de hablar*, su pretensión de imponernos la presencia de una palabra surgida de no se sabe dónde —originaria, en suma—, en la exigencia de una fe que llamaríamos *ciega*? ¿No consiste, antes que nada, en un acto ilocutivo que se compromete con nosotros no a *decir* la verdad sino a estar hablando, ininterrumpidamente, *desde* la verdad? Ese *lugar* que no se sabe, ese origen que está antes del origen, ese «antes que nada» son, en definitiva, el secreto respecto al cual el poema nos pide una fe ciega. Ciega, en primer lugar, por cuanto implica la luz nunca vista de un amanecer *de* y *en* la palabra —recordemos a Hölderlin—, el *fantasma* cuya aparición (*φαίνεσθαι*) remite, simultáneamente, a una ausencia —el más allá de donde *ha venido*— y a una presencia —el otro mundo que, cual *revenant*, a un tiempo irrumpe y regresa—. El secreto es un doble *lugar* (doble *atopía*) que se oculta mostrándose, que, generado en el pliegue lingüístico y discursivo de la poesía moderna, se hace pasar por el Otro de la escritura. Por una parte es el núcleo interior, auténtico, sagrado, inaccesible a las simples miradas, del que el poeta, ungido por una gracia sacerdotal, extrae su voz y sus palabras, testimonios de ese modo diferidos de una verdad que se encuentra más allá del ser y que se pone, aun siendo a posteriori, como

⁷³ Sobre la fe como condición y exigencia de todo discurso, cfr. DERRIDA, J. (2006), pp. 72-73.

testigo del compromiso fiduciario. Por otra, es el espacio que, como una cuña, instauro el poema como lugar *otro* que está en este (mismo) lugar, heterocosmos que constituye la verdadera realidad frente al trasiego cotidiano y que se hipostatiza como el mundo paralelo en el que todos, el poeta y sus fieles-lectores, pueden refugiarse contra las *inclemencias del tiempo*⁷⁴. Así es como Novalis llega a afirmar, invirtiendo los términos establecidos por las Luces, que «la poesía es lo real absoluto»⁷⁵. El espacio del secreto, en su doble dimensión, se conceptúa pues como el margen múltiple que, escapando a la quiebra histórica de la modernidad, la enmarca: es la región indemne que se encuentra antes y después de la historia, la sacralidad del origen puro e incondicionado y el siglo futuro de la reintegración mesiánica. También es, en términos individuales, el tesoro que reside en las profundidades insondables del individuo, aquel elemento nuclear de nuestra personalidad que se encuentra lejos del alcance de la cultura (en clave roussoniana) y que nos conecta con lo trascendente, la chispa divina⁷⁶ que duerme siempre a la sombra esperando ser actualizada por los sueños o por la experiencia de lo numinoso. Es allí, como en el *sancta sanctorum* de nuestro ser (hipóstasis *del* ser), donde el poeta penetra, a través de sus enigmáticas operaciones, para hablarnos desde la eternidad de lo que somos y, a un tiempo, *ya no es nosotros* («Je est un autre»), sino que nos precede y seguirá allí cuando no estemos, inmune a la muerte. Es la recuperación, en el fondo, del espíritu en el seno de una cultura materialista que empieza a investigar los trasfondos psicológicos del hombre y proporciona con ello —Freud lo hará con el surrealismo— la re-generación, por vía del secreto, de una transcendencia que empieza a desplazarse de las alturas a los abismos y ofrece la posibilidad de reunificar en un punto la conciencia fragmentada por la esquizofrenia de la modernidad.

El poema moderno, en su solo despliegue, nos exige, por tanto, la fe en este secreto multidimensional cuyas *atopías* no podemos ver. Él se compromete a revelárnoslas. A *re-velárnoslas*. Consciente de que en la producción del secreto reside su poder, su razón de ser, la *religiosidad* de su tarea, incluso la especialización de su discurso, arrancado ya a la mimesis de lo existente que la descriptividad de la ciencia ha suplantado, el poeta juega con él y con nosotros, lo muestra y lo oculta, escribe para decir que lo posee, se afana en construir la barrera que lo *místico* establece entre los iniciados y el vulgo⁷⁷. Utiliza, como en un nuevo misticismo, el

⁷⁴ Esta función parecen cumplir algunos espacios transversales frecuentes en la literatura del período: en primer lugar, los sueños, isomorfos de la poesía, pero también las evocaciones de un pasado legendario o de territorios geográficos fabulosos.

⁷⁵ BÉGUIN, A. (1978), p. 259.

⁷⁶ Cfr. *supra*, nota 70.

⁷⁷ DE CERTEAU, M. (2006), p. 103.

pliegue tropológico de su lenguaje para operar un incremento de sentido que se sustrae automáticamente a los ojos ajenos. En ese sentido es, también, ciega la fe que nos exige. Como las viejas profecías, se compromete a *re-velar* el secreto, nunca a desvelarlo: su escritura se anuda en torno a él para concederle un cuerpo que no dice sino su indecibilidad, que anunciándolo lo vela nuevamente para preservarlo de la luz —de las Luces—, de una publicidad que le arrebataría su misma condición exponiéndolo a la exterioridad contra la que conspira. El lenguaje poético moderno, replegado sobre sí, se exhibe, como el cofre que contiene un tesoro, para excitar el interés de los otros, les hace cómplices y a continuación les excluye del territorio ficcional que custodia, les promete un saber que en el último momento les arrebató, se blindó contra ellos un segundo después de haberseles ofrecido. Designa, como dice De Certeau, un juego de actores⁷⁸ que la mística había explorado, y explotado, dos siglos antes. Los poetas multiplican las barreras, las estrategias, las incitaciones, las alusiones y las elusiones en torno al secreto para mantener la preeminencia sacerdotal que la nueva sacralidad *artificial, poiética*, les ha concedido bajo la forma de un *retorno de lo religioso*. Ello les permite trazar la frontera rigurosa entre la inclusión en la comunidad también atópica de *la Poesía*, con mayúscula, y la exclusión de las masas, exiliadas de la verdad interior (la dialéctica entre interioridad y exterioridad opera, como vemos, en varios niveles) desde donde ellos hablan. Su peculiaridad discursiva, transformada en un privilegio espiritual como el de los santos o los tocados por la gracia de una *vocación*, los convierte en miembros de una *atopía* social que genera una dimensión otra, transversal —si bien sólo en apariencia— respecto a las clases, los sexos, las nacionalidades, e intercala, como en las sectas iluministas o las primeras comunidades cristianas, una sociedad paralela sustentada en el secreto interior compartido por los adeptos. Es en este sentido en el que la poesía moderna nace como adherencia a unos presupuestos culturales basados en la homogeneidad y hegemonía de un discurso determinado sobre la verdad. Es adherencia, al igual que el iluminismo o la teosofía, en la medida en que se define constantemente contra el prosaísmo de un lenguaje o una sociedad que han incurrido en la ceguera de mirar tan sólo a través de las Luces, en la *hybris* de querer ponerlo todo *de manifiesto* sin conservar la habitación del fantasma que el pintor Óscar Domínguez reclamaba para los edificios modernos en un célebre congreso de arquitectos a mediados del siglo XX. La nueva poesía se sustenta únicamente en la condición histórica de esta oposición, en la diferencia que sin cesar se encarga de

⁷⁸ «El secreto no es sólo el estado de una cosa que escapa o se desvela a un saber. Designa un juego entre actores. Circunscribe el territorio de relaciones estratégicas entre quien lo busca y quien lo esconde, o entre el que supuestamente lo conoce y el que supuestamente lo ignora (el “vulgo”). [...] Lo oculto organiza una red social. [...] Bajo el modo de lo que “se encubre” y se retira, o bien de lo que se exhibe y se impone con autoridad, el secreto está ligado a la enunciación. Es una dirección: repele, atrae o liga a los interlocutores; se dirige a un destinatario y actúa sobre él», *Ibidem*, p. 103.

recaltar entre quienes se hallan en posesión del secreto nunca desvelado —microsociedad de elegidos o gnósticos que participan de la nueva posibilidad de lo *religioso*, sublimado en las diversas *encarnaciones* del espíritu—, y la amplia masa sometida a la disgregación social y psicológica de lo moderno, sorda, a pesar de los gritos con que los poetas difunden su *buena nueva*, a la revelación. Sin esa sordera, más construida que auténtica, según veremos, el prestigio de la poesía como discurso contracultural *avant la lettre* se vendría abajo. Carecería, literalmente, de *sentido*.

La lírica moderna, en consecuencia, pasa a convertirse, por esta adherencia que le procura la proyección y retracción simultánea del secreto, en una suerte de fraternidad de adeptos, secta de dotados⁷⁹ que sin cesar evoca las dimensiones prácticas de las comunidades místicas, iluministas o teosóficas. Se hace por primera vez patente la posibilidad, incluso la necesidad, de un «vivir poético». La poesía no consiste tan sólo en la práctica literaria de un discurso en el margen, sino que empieza a implicar una serie de actitudes asimismo en el margen cuya escenificación, diversa pero persistente a lo largo de todo el período, reforzará la certeza de habitar un lugar *otro* que distingue a los poetas. Ejercer la poesía equivale, dentro de las nuevas condiciones de espiritualidad, a *entrar en religión*. El poeta se retira, como los herejes de la Edad Media o las comunidades místicas del siglo XVI, para fundar sobre el desierto de un despojamiento general de los valores el nuevo código de conducta que engendre una vida nueva. Pero ahora el retiro se produce en el interior: interior de la ciudad e interior del individuo que, parapetado tras otra forma del secreto, actúa de manera enigmática, indescifrable, *à rebours*, como titulará más tarde Joris-Karl Huysmans su novela de artista, sembrando la sensación de que su aparente inmoralidad no es fruto del caos de la mera contestación desordenada, sino del acuerdo con una ética desconocida para el común de los mortales. Los ejemplos podrían multiplicarse: Hölderlin que se aísla en la torre de Tubinga, retraído en el abismo de su locura, para generar con este vivir poético la posibilidad general de un arraigo⁸⁰; el dandismo extravagante de Baudelaire; los deseos de Rimbaud de «cambiar la vida»; los surrealistas, que proclaman que su movimiento constituye, antes que una literatura, un «modo de vida», y el rechazo general de una existencia burguesa, pragmática, fundamentada en el intercambio mercantil y económico. Todas estas propuestas se legitiman en la ocupación de un lugar exclusivo, *religioso*, que marca nítidamente su separación de la costumbre y retrae a los poetas al espacio oculto de la doble adherencia a un discurso y a un

⁷⁹ A este respecto es fundamental el concepto de *genio* que a lo largo del siglo XVIII sienta las bases, incluso dentro de la filosofía ilustrada y los estudios *científicos* sobre la personalidad, del mito del poeta como individuo inspirado que participa en una vida más alta. Para una exposición minuciosa de esta noción, cfr. ABASTADO, C. (1979), pp. 30-45.

⁸⁰ JUANES, J. (2003), p. 211.

modelo social. Los poetas se dejan ver en aquello que tienen de más incomprensible, resaltan públicamente su militancia en una fe con la que parecen haberse comprometido mucho más allá de la práctica de una escritura. La conexión con el iluminismo, con la parasitaria *filosofía oculta*, es más que evidente. El propio André Breton la pondrá de manifiesto en numerosas ocasiones, afirmando en varios repasos a la literatura del siglo XIX la superioridad de la poesía que ha reclamado para sí la luz interior de la Alquimia y el ocultismo sobre el discurso vulgar del positivismo que ha preferido, como decía Elitis, la muy mediocre y limitada *clarté*⁸¹. La literatura basa todo su prestigio en la proyección constante de esta superioridad eminentemente interior, se convierte en el nuevo elitismo que viene a restañar, en un igualitarismo transversal sin reflejo jerárquico exterior, las heridas de una injusticia social que no descansa tanto en las propias desigualdades como en el motor —equivocado— que las produce: poder económico, supremacía militar, gestión de los recursos, democracia burguesa inspirada en el discurso de las Luces. Los poetas, surgidos irremisiblemente de esta sociedad burguesa que pretenden dinamitar, inconcebibles sin ella, pretenden restituir idealmente, en la *atopía* de un género que extiende sus redes hasta la vida, un aristocratismo del espíritu que remite tanto al Antiguo Régimen como a la utopía societaria en que las diferencias exteriores desaparecerán

⁸¹ «El esoterismo, guardando todas las reservas necesarias ante sus mismas bases, ofrece al menos el inmenso interés de mantener en un estado de dinamismo el sistema de comparación, de alcance ilimitado, del que dispone el hombre, que le proporciona las relaciones susceptibles de asociar los objetos aparentemente más alejados y le descubre parcialmente el mecanismo del simbolismo universal. Los grandes poetas del último siglo lo comprendieron en forma admirable: desde Hugo, del que acaban de ser desveladas las muy estrechas concomitancias con la escuelas de Fabre d'Olivet, pasando por Nerval, cuyos famosos sonetos se refieren a Pitágoras, a Swedenborg; por Baudelaire, que emparenta de modo notorio con los ocultistas en su teoría de las "correspondencias"; por Rimbaud, en el que bastaría destacar el carácter de sus lecturas durante el apogeo de su poder creador —es suficiente acercarse al catálogo, ya publicado, de obras que toma prestadas de la biblioteca de Charleville—, hasta Apollinaire, en el que alternan las influencias de la Cábala judía y las de las novelas del Ciclo Artúrico. En el arte, este contacto no ha cesado y no cesará de llevarse a cabo, *aunque disguste a algunos espíritus que no saben disfrutar sino con la evidencia y la claridad*. Conscientemente o no, el proceso de investigación artística, si se vuelve extraño al conjunto de sus ambiciones metafísicas, no está poco influenciado en la forma y en los medios de progresión por la magia elevada. El resto es pobreza, vulgaridad insoportable, que saca de quicio: redes-reclamos y cabos-rimados», BRETON, A. (1972), p. 94 (subrayado mío). En «Le surréalisme et la tradition», de 1956, insiste, si bien se resiste a admitir la condición estrictamente metafísica o religiosa de los nuevos movimientos poéticos: «Il était impossible que, dès ce moment, nous ne fussions pas frappés des analogies de texture qui existaient entre ce que nous considérions là et ce sur quoi s'édifie la philosophie occulte. Pour ma part, ceci devait m'amener très vite à me convaincre que les poètes dont, presque à l'exclusion des autres, nous subissons aujourd'hui l'ascendant, sont ceux qui ont été le plus touchés par la pensée ésotérique, tels en France Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire. Tout se passe comme si la haute poésie et ce qu'on nomme la "haute science" marquaient un cheminement parallèle et se prêtaient un mutuel appui. J'ai pu dire dans *Arcane 17* que, consciemment ou non, le processus de découverte artistique est inféodé à la forme et aux moyens de progression de la haute magie, mais j'ai pris soin d'ajouter qu'il reste étranger, le plus souvent, à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques (ou religieuses). S'il m'est arrivé et s'il m'arrivera sans doute encore de citer René Guénon, c'est que je tiens en grande estime la rigueur de déroulement de sa pensée, sans toutefois être disposé à reprendre à mon compte l'acte de foi sur lequel se fonde, au départ, sa démarche», BRETON, A. (1996), p.134.

sin remisión. Se ha resaltado muchas veces el gnosticismo latente en la literatura del período, combinado, diría yo, con un reformismo social que aparece de modo intermitente y que comparte, una vez más, con el iluminismo de primera hora. Mantenerse encerrado en el retiro del secreto, en la compañía exclusiva de los *correligionarios*, o esforzarse por construir —casi siempre desde el reducto de lo textual— el *estado poético* que extienda el *reino interior* a todo el mundo, ése es el dilema, no exento de paradojas, de la *religiosidad* en el margen de estos poetas. Su vocación de profetas visionarios les sugiere lo segundo, incitándoles a mezclarse con proyectos políticos cuya *politicidad* (la exterioridad pública de la polis moderna) acaba en casi todos los casos repeliéndoles con la potencia de un sacrilegio. Su condición de iluminados les dicta, en cambio, en la mayoría de los casos, lo primero, devolviéndoles a la ostentación —también pública— del secreto que al menos les concede la supremacía simbólica de lo espiritual. El surrealismo lo ejemplificará a la perfección.

Concebido desde el principio como un *grupo*, con vínculos personales más fuertes, me atrevería a decir, que cualquier otro núcleo de escritores de vanguardia, evocando la condición de conventículo de acceso restringido, invoca desde el primer momento su conexión con los místicos, los profetas o los teósofos⁸² y se dota de una tradición espiritual que incluye a alquimistas, poetas y visionarios. Pero su objetivo es democratizar la inspiración, lograr, con el mecanismo de la escritura automática, que la poesía, como quería Lautréamont, sea hecha por todos. Una primera manifestación de las tensiones entre exclusividad y secreto que propicia esta receta universalizante, *antiliteraria*, se produce cuando Louis Aragon, *poniendo las cosas en su sitio*, afirma en su *Traité du style* (1928) que sólo los dotados con el sentido poético podrán hacer un uso provechoso, *propio*, de la máquina, mientras que la amplia masa ajena a la *revelación* sólo conseguirá con ella poner de manifiesto su mediocridad inherente⁸³. La *catolicidad*, en sentido etimológico, que alcanza en estas fechas el surrealismo, exitoso en los frentes nacionales e internacionales, parece hacerle sentir la amenaza de una excesiva exterioridad del secreto, susceptible de perder su brillo en el manoseo no siempre controlado por los jerarcas. Empiezan entonces a sucederse las *excomuniones*, motivadas entre otras cosas por el celo del propio Breton, no pocas veces denominado sintomáticamente *Papa*, por preservar la

⁸² En el prefacio al primer número de *La Révolution Surréaliste*, firmado por J.-A. Boiffard, Paul Éluard y Roger Vitrac, pueden verse ya estas referencias, cfr. *RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), nº 1, p. 2.

⁸³ «Del *Traité du style*, en el que por otra parte encontramos un lúcido análisis de la escritura automática, tenemos que retener sobre todo una molesta observación que los surrealistas han tenido que acabar admitiendo: a saber, que puesto que quien escribe se ve objetivamente, sin mentira y sin falsificación, se muestra también tal como es. Ahora bien, según Aragon, el inconsciente de un imbécil es imbécil. El individuo inferior revelará así mejor su bajeza. Como captación objetiva del yo profundo, el automatismo no perdona», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 19.

integridad de la revelación originaria cortando del cuerpo del movimiento los elementos que se habían apartado de la ortodoxia. Son los años, asimismo, del inicio de la militancia en el Partido Comunista, una proyección hacia el exterior que hará a Breton buscar, en el *Segundo Manifiesto* contemporáneo, una compensación *interior* en la multiplicación de referencias al linaje ocultista de la corriente, al tiempo que se esfuerza denodadamente por compaginar el materialismo marxista con sus doctrinas *atópicas* de los sueños y las profundidades insondables del espíritu. Al final de ese texto, asimismo, Breton pide para el surrealismo, en un pasaje meridiano, la retracción al secreto —que deberá no obstante seguir ostentando convenientemente— que más tarde acabará cumpliéndose definitivamente cuando el compromiso político se demuestre indigno de sus pretensiones e inferior al verdadero compromiso poético, *religioso*, espiritual, moral (recordemos *Le Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret): «Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión, es indispensable evitar que el público *entre*. Y añadido que es necesario mantenerle, mediante un sistema de provocación y reto, exasperado ante la puerta»⁸⁴. Todos los elementos de juego social, mostración y retiro que hemos venido analizando hasta aquí comparecen en esas tres frases programáticas, pronunciadas *como si los lectores no escucharan*, de iniciado a iniciado, y culminadas un poco más adelante por la sentencia, toda en mayúsculas: «exijo la ocultación profunda y verdadera del surrealismo»⁸⁵. La *religiosidad* de una poesía nacida con un cometido histórico preciso, como adherencia y antídoto de la modernidad, regresa regularmente ante las acechanzas del mundo al que se opone para recuperar su carácter secreto y *esotérico*, su carácter *eclesial*.

1.2.2.2. Reflejos del absoluto: misticismos después de la mística

¿Cuál sería el contenido de los capítulos correspondientes a los siglos XVIII, XIX y XX en una historia de la mística o el misticismo europeos —es decir, occidentales, *cristianos*—? Antes aún: ¿existe resquicio para un misticismo *moderno*? O, mejor: ¿no será acaso lo moderno el resquicio por el que penetra en el territorio de la cultura —occidental, cristiana, *ilustrada*— la pulsión mística como redención de la diferencia? ¿No es el misticismo la constatación especialmente dolorosa de una ruptura, el deseo de hacerlo todo presente aquí, ahora, trazando *de un plumazo*, como suele decirse, la historia de una abolición de la historia⁸⁶? Puede

⁸⁴ BRETON, A. (2002), p. 153.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 154.

⁸⁶ Según Paul de Man, el gesto de la modernidad implica ciertos elementos antihistóricos que lo hacen, hasta cierto punto, incompatible con cualquier historia (con *la* Historia, con la historia de la

que lo *místico* constituya una cierta condición o figura de toda modernidad. Lo que ahora nos interesa, sin embargo, es un escenario. Aquél en que la desaparición de la mística, simultánea a la pérdida del Dios-Otro cuya Presencia sostenía su discurso, abre el espacio de un retorno que sólo puede darse bajo la forma de una multiplicidad: los *misticismos*. La mayúscula exclusiva de una Presencia dotada de nombre propio, Dios, deviene en esa fragmentación en mil pedazos una minúscula diseminada en el plural marcado —herido, se diría— por la iterabilidad de diversas escrituras, diversas persecuciones: las presencias. Dios se convierte —como era *ya* en el relato fundacional del *Génesis*, *Elohim*, los dioses, como acaso no pueda ser de otra manera⁸⁷— en un nombre común disperso en muchos nombres que asedian sin cesar nuestros lugares, que buscan, y encuentran, la ocasión de *aparecer*, que multiplican las ansias del Uno en un territorio que manifiesta en cada palabra su ausencia. Diríamos que, desde el siglo XVIII, los misticismos proliferan, siempre en los márgenes, siempre con otros nombres y confundidos con otros presupuestos y objetivos, ante una ausencia de lo divino que se torna, precisamente, paradigma de la indagación en la crisis de la modernidad⁸⁸. El retorno de lo sagrado —que también adopta la forma de lo oculto, lo maravilloso, lo mágico— se proclama constantemente, hasta hoy, en figuras siempre alternativas al Dios personal: la razón, los dioses orientales o antiguos de una teosofía erudita o una filosofía remitologizadora, los conceptos abstractos del Absoluto, la Belleza, lo Abierto, el resurgir de los misticismos exóticos en nuestros días, antídotos, decimos, contra la deshumanización y fragmentación *posmodernas*, agrupaciones zen, *cursos*

literatura, etc.). El anhelo de abandonar la re-presentación y sustituirla por el reflejo, casi la generación, del presente, de *todo el presente*, me lleva a pensar que hay cierta relación entre la recuperación de una presencia (sustitutiva de la Presencia) que pretende la literatura de lo que he convenido en llamar modernidad —que no es más que *una* modernidad, según De Man— y el gesto tropológico de la escritura mística. Ambas oscilan entre el deseo de salir de la escritura para encontrar la plenitud en un presente real, no diferido, y el confinamiento en esa misma escritura repetitiva que las desespera y las incita a buscar, cada vez con más violencia, la trascendencia, el afuera absoluto. «El carácter distintivo de la literatura se manifiesta así, como la incapacidad de escapar de una condición que se considera intolerable. Tal parece que no hay tregua ni final a la presión incesante que ejerce esta contradicción, por lo menos cuando se la ve desde el punto de vista del escritor como sujeto. El descubrimiento de esta incapacidad de ser moderno le hace volver al redil, en el ámbito autónomo de la literatura, pero nunca con verdadero sosiego. Tan pronto como encuentre sosiego en esta situación, deja de ser escritor. Puede que su lenguaje sea capaz de cierto grado de tranquilidad; al fin y al cabo, es el producto de una renuncia lo que ha permitido tematizar metafóricamente su situación. Pero esta renuncia no atañe al sujeto. La atracción constante que ejerce la modernidad, el deseo de romper con la literatura para buscar la realidad del momento, prevalece a la vez que, volcándose sobre sí misma, engendra la repetición y la continuación de la literatura. La modernidad, que es fundamentalmente un desprendimiento de la literatura y un rechazo de la historia, actúa asimismo como el principio que da a la literatura su duración y su existencia histórica», DE MAN, P. (1991), pp. 180-181.

⁸⁷ Cfr. BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1994), pp. 122-132.

⁸⁸ Así es para Hölderlin, que considera precisamente que cada palabra del poeta debe recordar la ausencia de lo divino, MECACCI, A. (2006), p. 102.

físico-psicológicos de yoga, santería, Cábala, esoterismos vagamente espiritualistas del llamado *new age*. Los misticismos han venido a sustituir a la mística. Ambos términos se disputan, de hecho, la denominación de un fenómeno cuya historicidad es escasamente tenida en cuenta en los estudios que se le dedican. «Misticismo» es, en cualquier caso, una palabra de introducción tardía en las lenguas occidentales, generalmente testimoniada a partir del siglo XIX⁸⁹. Parece fruto, precisamente, de la pérdida de credibilidad de la «mística», a la que sustituye en un contexto de desconfianza hacia los discursos con pretensiones trascendentales —un contexto de *falta de fe*—, arrancándola a la condición de saber instrumental y confinándola entre los objetos de un nuevo saber universal que la supera y la engloba⁹⁰. La adición del sufijo «-ismo» es el testimonio de dos procesos simultáneos: la imposibilidad de la mística como lenguaje independiente y delimitable, paralelo al de la ciencia y no sujeto a él, a partir del siglo XVIII —la ciencia se reserva ahora el discurso *sobre* la mística, devenida objeto de disección o recuento enciclopédico—, y la diseminación de sus manifestaciones en una pluralidad que abarca culturas, civilizaciones, religiones, épocas, y campos discursivos a priori profanos. Lo místico se convierte en tendencia, corriente, matiz, queda reducido, dentro de su nuevo sustantivo, a la condición adjetival de la que había salido brevemente en sus dos siglos de independencia. No se trata, sin embargo, de un retroceso: el misticismo supone la sustracción de la mística al ámbito exclusivo de la religión tradicional y el cristianismo y su redistribución por todas facetas de la actividad humana. Lo místico deviene una actitud aplicable a cualquier disciplina, experiencia, textualidad, operación. William James considera necesario incluir, en el capítulo de su obra *The Varieties of Religious Experience* (1902) dedicado al misticismo, un epígrafe titulado «El misticismo religioso», que convive en plano de igualdad con otros muy indicativos de la nueva posición, tales como «Naturaleza y misticismo», «Misticismo y alcohol», «Música y misticismo» o «Misticismo budista»⁹¹. Lo místico, figura de una reaparición *spectral* de lo religioso, no es ya pues únicamente una forma o un enfoque de la religión, sino una categorización transversal que conmueve los

⁸⁹ En cualquier caso, su introducción es siempre posterior a la desaparición de la mística tal como la entiende De Certeau. En inglés se atestigua desde 1736, mientras que el *Trésor* francés la documenta desde 1804; en español, el Diccionario de la Real Academia la introduce en su edición de 1869. La palabra «mística» como sustantivo, en cambio, está documentada en francés desde 1601, en inglés desde 1615, y el Diccionario de la Real Academia Española la incluye en 1780.

⁹⁰ Entre los primeros estudios científicos del fenómeno, publicados especialmente desde principios del siglo XX, el término «misticismo» es el más frecuente cuando se trata de utilizar un sustantivo. La obra monumental de Evelyn Underhill, de 1911, se titula precisamente *Mysticism: a study in the nature and development of man's spiritual consciousness*; en 1902, William James había titulado a las conferencias XVI y XVII de su *The Varieties of Religious Experience* «El misticismo», cfr. JAMES, W. (2002), pp. 507-574.

⁹¹ *Ibidem*, p. 11.

cimientos presuntamente firmes de una cultura que se quiere nueva, segura, autosuficiente. Es el retorno, bajo la *espectralidad* lumínica del *revenant*, de los fantasmas de ese Dios cuya muerte se proclama desconfiadamente sin cesar —lo veremos más adelante—, y que ahora transita, despojado en apariencia de su presencia rectora y solar sobre el mundo, igual por casas que por despoblados, multiplicando sus apariciones irremisiblemente diferidas por los lugares más desacostumbrados. Se aloja en el interior del cuerpo nuevamente descrito por disciplinas científicas recién desarrolladas: Neurología, Psicología, Psiquiatría; escapa luego hacia la exterioridad de una relación con la naturaleza o hacia las lejanías geográficas e históricas de una descripción etnológica o enciclopédica; sabotea siempre, en cualquier caso, los esfuerzos del discurso *serio* por desembarazarse del cadáver *de una vez por todas*, enterrándolo extramuros para evitar una epidemia en la ciudad⁹². Lo místico, como su nombre indica, se oculta. Se oculta en el propio gesto inaugural de la ciencia⁹³, y se oculta, para mostrarse, en los misticismos que constituyen a la vez un objeto y un desbordamiento del lenguaje que desearía diseccionarlos —analizarlos y certificar su muerte—. La palabra «misticismo» refleja de algún modo esta violencia recíproca: por una parte, denota el intento del discurso científico por relegar lo místico a una posición secundaria añadiéndole el sufijo indicativo de una disciplina que lo dejaría bajo su control, sometido a unas Luces que está en su esencia rehuir; por otra, señala la persistencia en el nuevo orden, presuntamente manifiesto, de los saberes, de una zona de secreto que, en el interior de lo que se presenta como una *especialidad* más (*mistic-ismo*), conspira contra su dilucidación, pone en duda la omnipotencia de los discursos propios, elude el escarpelo para sobre-ponerse a su —cada vez más estrecho— espacio y se disemina, reorganizando sus fuerzas, por todo el territorio de la cultura.

Volvamos ahora a la pregunta inicial: ¿cómo hacer pues una historia de lo que tradicionalmente, de un modo acrítico, se ha venido llamando sin distinciones misticismo o mística, en el Occidente moderno? ¿Cómo hacerlo sin tener en cuenta la quiebra de la modernidad —la condición acaso mística, como he sugerido, del gesto de la modernidad— y proponer apenas, como suele ocurrir, las posibilidades que ofrece el llamado «pensamiento místico» para un mejoramiento colectivo en el futuro? ¿Cómo pretender hacer pasar por una propuesta *actual* la desconexión entre

⁹² Dice al respecto De Certeau sobre la mística clásica: «De esta ciencia pasajera y contradictoria, sobrevive su fantasma que, después, obsesiona a la epistemología occidental. Como recuerdo, por piedad o por costumbre, todavía llamamos “místico” a lo que resta de ella en las formaciones contemporáneas. Rechazada durante los periodos seguros de sus saberes, este fantasma de un pasaje reaparece en las brechas de las certidumbres científicas, como si volviera, cada vez, a los lugares en los que se repite la escena de su nacimiento. Evoca entonces un más allá de los sistemas verificables o falsificables, una extrañeza “interior” que ahora toma como representaciones las lejanías de Oriente, el Islam o la Edad Media», DE CERTEAU, M. (2006), p. 85.

⁹³ Cfr. DERRIDA, J. (2006), p. 62.

la religión tradicional y la mística que, olvidando la historicidad del fenómeno, aspira a purificarlo de aquello que lo haría más inaceptable en nuestros días y olvida al mismo tiempo su ya vieja diseminación discursiva y su innata alianza con lo *religioso*⁹⁴? Una historia de la mística en Occidente desde el siglo XVIII sólo es posible, en mi opinión, como historia de los misticismos que, asumiendo la historicidad de los términos, se resigne a perseguir su migración por los diversos lugares y campos discursivos, rastree sus pervivencias y sus retornos, estudie sus resistencias y relaciones y, sobre todo, la encuadre dentro del problema de una *religiosidad* moderna ligada a unos determinados espacios textuales. De lo contrario, el estudioso de la mística que pretenda describir su desarrollo como núcleo de una experiencia eminentemente confesional se encontrará siguiendo el hilo, a partir del siglo XVIII, de muy marginales autores cristianos cuyo peso en el conjunto de la cultura ha pasado a ser ínfimo. Comprobará con extrañeza que el misticismo religioso, tal como lo llamaba William James, se ha convertido apenas en una región más dentro del territorio de lo místico, y no precisamente la más visible. A cambio, otras regiones nuevamente constituidas parecen haber heredado las prerrogativas de una comunicación espiritual que ya no querrá, ni podrá ser nunca, exclusiva. Llegados por tanto a esta encrucijada temporal, muchos autores de obras sobre el misticismo suelen abandonar tímidamente el terreno de la ortodoxia cristiana y esbozar los nombres, a veces intercalados con los de clérigos y monjes, de algunos poetas o escritores que, en su opinión, recogen los anhelos de trascendencia que la mística había aglutinado previamente⁹⁵. Por el lado contrario, no son pocos los

⁹⁴ Me refiero con esto a proyectos como la publicación del libro *La mística en el siglo XXI*, volumen colectivo que recoge las conferencias dictadas en el seminario internacional que con el mismo nombre organizó el Centro Internacional de Estudios Místicos en Ávila en el año 2000. El primer párrafo del artículo «La mística: un argumento para el futuro», de Francisco de Oleza Le-Senne, resume muy bien esta tendencia a desvincular el misticismo de la religión —mientras se mantiene en su faceta más tradicionalmente experiencial y, por tanto, cristiana— para llevarlo al terreno de una moral posible: «Pensar la mística como un argumento para el futuro con el propósito de hallar en ella la consistencia de los fundamentos de un mundo más humano apuesta decididamente por una reflexión *alejada de todo elitismo religioso o académico* y obliga necesariamente a tratar esta *experiencia del espíritu* como una *característica particular de la condición humana* en general», MARTÍN LABAJOS, Á. (2002), p. 179 (subrayado mío).

⁹⁵ Es al menos reseñable que, en las obras que se quieren *serias*, no se prodigan las menciones a adeptos o teóricos iluministas que, como hemos visto, son de los primeros en garantizar una continuidad *contemporánea, (anti)moderna*, para el misticismo, y sin los cuales la literatura de los siglos XIX y XX no habría asimilado tan gran cantidad de conceptos espirituales. De entre las muchas obras en que se cita a escritores entre los nuevos místicos —siempre con la precaución, que yo mismo mantengo respecto a Elitis, de no aventurarse a confundirlos con *verdaderos* místicos, místicos *a tiempo completo*, diríamos—, citaré dos: *Mysticism Sacred and Profane* (1957), de R. C. Zaehner, y el artículo «El fenómeno místico en la historia y en la actualidad» (2004), de Juan Martín Velasco. El primero, que vuelve a separar en el título dos categorías para una nueva consideración del misticismo, sólo una de las cuales es religiosa, incluye entre sus objetos de estudio a Proust y a Rimbaud, en el capítulo titulado significativamente «God or Nature?» (ZAEHNER, R. C. (1957), pp. 51 y ss.). El segundo, tras mencionar una lista de nombres que se pueden encuadrar en la mística cristiana contemporánea (algunos de los cuales, en mi opinión, han basado el peso de su celebridad más en sus

teóricos o historiadores de la literatura que califican a los nuevos movimientos poéticos de misticismos profanos o formas desplazadas de la religión⁹⁶. Esta coincidencia, si bien ocasional y matizada siempre por incontables precauciones, no puede ser casual. Si antes hablábamos de la poesía moderna como el resurgir de la posibilidad de una *religiosidad* históricamente fundada en nuestro tiempo, ahora podemos también referirnos al *misticismo* de que los propios poetas sienten, en este instante y hasta prácticamente el siglo XX, investida su tarea⁹⁷. Una historia de los

valores filosóficos, literarios, antidogmáticos o incluso contraculturales que en su carácter de «místicos cristianos», como Simone Weil, Pierre Teilhard de Chardin o Thomas Merton), alude a representantes de cierto nihilismo experiencial en la literatura, como T. S. Eliot y sus *Cuatro Cuartetos*, o Paul Celan, cfr. MARTÍN VELASCO, J. (2004), pp. 41-46. No han faltado tampoco las comparaciones en el terreno del arte contemporáneo, como demuestran las obras de Amador Vega, *Zen, mística y abstracción*, y *Mística y creación en el siglo XX: Tradición e innovación en la cultura europea*, editada en colaboración con Victoria Cirlot, que pueden consultarse en la bibliografía.

⁹⁶ Los testimonios son abundantes y recurrentes, y suelen apuntar en la dirección que he venido marcando en la sección anterior. Abrams, por ejemplo, habla de que los conceptos y patrones de la filosofía y literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida, o una forma secularizada de la experiencia devota (ABRAMS, M. H. (1992), p. 53). Albert Béguin, en un libro ya clásico, defiende la pulsión de absoluto como el rasgo estructural de la poesía moderna, cfr. BÉGUIN, A. (1978). Ana Balakian, por su parte, considera que el surrealismo y la tradición que lleva hasta él están impregnados de una fuerte motivación mística (BALAKIAN, A. (1947), p. 1, y BALAKIAN, A. (1970), pp. 48-49), mientras afirma explícitamente que el romanticismo tiene el misticismo como principal característica (BALAKIAN, A. (1947), p. 23). Claude Abastado explica, presentando una idea que retomaremos de otro modo más adelante: «La voie mystique, qui s'offre au milieu du XIXe siècle comme une réponse aux problèmes de l'existence personnelle et de la vie sociale, est aussi une réponse à la crise de la littérature; celle-ci retrouve une légitimité menacée en prenant le sens d'une recherche spirituelle», ABASTADO, C. (1979), p. 141. Ferdinand Alquié, a su vez, en su obra sobre la filosofía del surrealismo, dice que en este movimiento la poesía «lleva el peso de toda la espera del hombre y recoge la herencia de la religión», ALQUIÉ, F. (1974), p. 54. Por último, en el propio siglo XIX, más concretamente en 1833, Sainte-Beuve designa, inspirado en un texto de Heine, el espíritu de las nuevas corrientes poéticas como *suraturalisme*, dada su obsesión por lo sobrenatural y el anhelo fundamental de los poetas de descubrir el aspecto interno, invisible, de las apariencias visibles, fruto de una inspiración esotérica, RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 9.

⁹⁷ A los testimonios de historiadores de la mística e historiadores de la literatura habría que sumar los de los propios poetas, escritores o filósofos de la época que, en este momento fundacional de la poesía como *disciplina* independiente, manifiestan la clara conciencia de que el nuevo espacio discursivo viene a restaurar la posibilidad de una comunicación espiritual (tanto horizontal, entre los hombres, como vertical, con lo trascendente) que había quedado interrumpida. La poesía, de hecho, es definida muy a menudo por los románticos como un sentido interior que remite indiscutiblemente a la percepción mística y que mantiene una relación conflictiva con el propio concepto maquinal, exterior —lo veremos más adelante—, de la escritura; así, Novalis afirma: «El sentido poético tiene muchos puntos en común con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible [...]. El poeta es literalmente insensato; en cambio, todo ocurre *dentro de él*. Es, al pie de la letra, sujeto y objeto a la vez, alma y universo. De ahí el carácter infinito, eterno, de un buen poema», en BÉGUIN, A. (1978), p. 259. El idealismo alemán, por las mismas fechas, comprende al «genio», caracterización casi clínica del «dotado» que se inicia en los menesteres de la poesía, como el heredero del místico, y la «visión central» de la nueva lírica como el reflejo directo de la experiencia mística, cfr. BENZ, E. (1968), p. 31. Blake conecta indisolublemente arte y religión, siendo el primero, según él, la perpetuación para el hombre de la vida en el Paraíso, ROOS, J. (1951), p. 167. Lamartine definirá más tarde la poesía como una experiencia mística (RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 25), y Baudelaire, en *Le Peintre de la vie moderne* (1863), se planteará directamente como programa poético el logro de esta comunicación con una trascendencia rebautizada: «El Principio Poético está, de un modo absoluto y sencillo, en la búsqueda a cargo del hombre de una Belleza Divina, y la manifestación de este principio es un entusiasmo, un trastorno del alma», en CUTRIANU, E. (2002), p. 54 (traducción mía).

misticismos europeos en la modernidad, entendidos como procedimientos básicamente escriturales y discursivos —tal como vimos en el capítulo anterior—, no podría dejar de fijarse, por tanto, en la poesía como tronco principal de la búsqueda y producción de una sacralidad oculta (*mística*) que se ha vuelto más que nunca invisible *a simple vista*⁹⁸.

No es seguramente casual, en consecuencia, que la poesía como *modo de hablar* independiente surja sólo unas cuantas décadas después de que el campo discursivo de la mística haya fenecido como tal. Ambos procesos de reconstrucción o reordenación desde un estado anterior dependiente —en distinta medida, sin duda— se basan en una condensación del lenguaje que pretende, en su extrañeza, poner de manifiesto la presencia de un *lugar otro* que se oculta, hemos hablado de ello más arriba, en su mismo aparecer. Viven de esta aparente paradoja que por un lado oponen a todo discurso *propio* —teología, ciencia— y por otro proyectan como lugar limítrofe de la supervivencia (super-vivencia también, según veremos) de sí mismas y del Otro⁹⁹ que no se representa, sino que se presenta —diferido— sobre el trazo liminal de su escritura. Igual que la mística procedía de una subordinación adjetival a los textos teológicos, la poesía antes del siglo XVIII, aun acumulando un prestigio de siglos que desde Platón la vinculaba con el espacio de lo sagrado y la profecía, era entendida más bien como una variación estilística, ornamental, aplicada a los significados ya constituidos, fueran éstos religiosos, amorosos, políticos, burlescos, o de cualquier otra índole. Desde este momento comienza a operar en los poetas la conciencia de que su *modo de hablar* constituye un lenguaje, no un conjunto de operaciones lingüísticas tendentes a embellecer lo que se dice. La poesía genera

⁹⁸ Ya Rudolf Otto y Karl Kérenyi pregonaron en diferentes textos la necesidad de incorporar a un poeta como Hölderlin a la Historia de las Religiones, afirmación que Andrea Mecacci recomienda sin embargo recibir con precauciones en el contexto interpretativo actual. A pesar de lo cual, pone de manifiesto la muy nítida conciencia religiosa que el autor alemán mantiene respecto a su labor poética: «Se la religione si scopre per sua essenza inserita in una dimensione mitica, se il sacro esprime l'esigenza di ricomporre in un quadro unitario la pluralità dei saperi e dei vissuti che la tradizione greco-cristiana ha tramandato, come può allora il poeta tradurre una tale tensione che si configura allo stesso tempo come critica del presente e apertura verso il possibile? Proprio assumendo su di sé questo compito, l'opera poetica di Hölderlin travalica l'estetico e, in quanto testimonianza di una particolare esperienza del divino nella modernità, entra nell'ambito della storia della religione. Il poeta non è pertanto colui che dà voce a una disposizione soggettiva verso il mondo, ma colui che coglie il nesso oggettivo del rapporto tra uomo e dio: "in questo incontro si esprime l'essenza della religione". Il modello infatti a cui si rifà l'operare di Hölderlin "non è quello dell'artista-poeta autonomo, bensì quello del vate chiamato al servizio religioso [...]. Il poetico in Hölderlin è legato alla consapevolezza di una missione religiosa"», MECACCI, A. (2006), pp. 96-97.

⁹⁹ La multiplicación de las figuras del otro ante la pérdida del Otro, del Otro que es el Uno, puede explicar quizá la recurrencia del tema del amor en el romanticismo, un amor que proyecta constantemente el motivo de la imposible posesión del otro (generalmente mujer), evanescente e inasible fantasma que sustituye al insustituible Uno: «Simultáneamente al desarrollo y posterior declive de la mística en la Europa moderna, aparece una erótica. No se trata de una simple coincidencia. Ambas derivan de la "nostalgia" motivada por la progresiva desaparición de Dios como único objeto de amor. Ambas son los efectos de una separación», DE CERTEAU, M. (2006), p. 13.

ahora, en virtud de la abolición de la mimesis¹⁰⁰, sus significados, habla desde un *lugar* indecible pero inalienable, dice, girada sobre sí misma, la materialidad de su escritura, evocando, en lo que se ha llamado *una nueva referencialidad*, el *heliotropismo* de los textos místicos que he analizado en el primer capítulo. No se trata aquí de establecer una minuciosa comparación tropológica o representacional entre ambos discursos. Las diferencias, de objetivo, origen y contexto, son evidentes, pero también lo son las semejanzas que parecen aliarlos enigmáticamente bajo el tejido impermeable de la Ilustración¹⁰¹. Se ha llegado a decir, citando a De Certeau, que algunos de los mecanismos de la poesía moderna sostienen la forma de la mística en una cultura que ya no puede postular su sustancia¹⁰². La propia mística «clásica», asentada durante un tiempo en el poema, al desaparecer deja sobre él una impronta que heredan, como un vago recuerdo, las nuevas corrientes literarias¹⁰³. Por todo ello, quizá pueda afirmarse que es la poesía, recorriendo un camino análogo al de la mística en su independencia parasitaria respecto al lenguaje unívoco, el misticismo que surge con más fuerza del despedazamiento de aquélla al filo de la modernidad¹⁰⁴. En la poesía se proclaman, con mayor credibilidad que en ningún otro *lugar* —a pesar del marginalismo victimista con que los poetas conquistan su propio prestigio—, las *atopías* del paraíso, del espíritu, de la unidad de todo lo real, de la interioridad trascendente del individuo, exentas por la *espectralidad* de su espacio de someterse a la verificación de una experiencia o experimento *exteriores*. Es la propia poesía la que ha devenido experiencia, experiencia que da *fe* de sí, que exige, como hemos visto más arriba, la creencia a priori en el secreto, *atopía* o sacralidad que sólo a posteriori dispensa en su mismo despliegue. Se convierte, como la mística, en testimonio de una presencia por venir¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Cfr. ABRAMS, M. H. (1975).

¹⁰¹ «Perhaps, as many twentieth-century critics have suggested, a view of language that is akin to mysticism is a determining characteristic of modern poetry», WILKINSON, L. R. (1996), p. 218.

¹⁰² «Poetics carries on, against the controlled methods of theological literature, the distinctive elements he had identified as belonging to the mystical impulse: namely, a deliberate musicality, an interior attentiveness, the “canorous gait” of a rhythmic circularity, and the refusal of univocity. These are the modes, he suggests, capable of sustaining the *form* of mystics in a culture that can no longer ascribe to its *substance* —Steven’s “mystical aesthetic”— which is an argument for a “poetry exceeding music” that comes to occupy “empty heaven and its hymns”. Such a poetry moves in its raiding the inarticulate by the rhythms of play, with all its “sacred seriousness” —the phrase is Gadamer’s— by calling us beyond the manageable confines of what remains “languageable”», BURROWS, M. S. (2004), p. 180.

¹⁰³ «En la medida en que se separaron del poema cuya sombra les dibujaba un espacio, las prácticas místicas, derivas generadoras de discursos interminables, deshicieron ellas mismas la unidad a la que, sin embargo, habían proporcionado el principio. Estos procedimientos continuarán su trabajo en otros campos, sobre todo literarios», DE CERTEAU, M. (2006), p. 85.

¹⁰⁴ «Au moment où la métaphysique tend à abdiquer devant la science “positive”, l’art prend le relais et se pose en égal, ou en rival de la science», ABASTADO, C. (1979), p. 143.

¹⁰⁵ Lo cual puede recordarnos a Hölderlin y su «dios por venir», tan vinculado a su vez a la quiebra histórica de la modernidad y al concepto de *revelabilidad* que instaaura la nueva poesía.

La religión había empleado tradicionalmente la poesía como un modo *eficaz* de decirse. Podría afirmarse que ambas habían constituido un género dentro de la otra: poesía religiosa como alternativa a la amorosa, satírica, moral; religiosidad poética de la oración, el salmo o la liturgia como alternativas al dogma, al tratado teológico, al sermón. La historia de las relaciones entre poesía y religión se había reducido a la historia de una servidumbre: el poema *al servicio* de una religión, manifestación confesional, personal o pública, de un dogma recibido, constatación por otros medios de una fe consagrada y colectiva. Del mismo modo, los místicos clásicos, cuando son poetas, lo son sólo en segundo lugar, en la medida en que dan expresión a su misticismo a través de las operaciones sobre el lenguaje que la poesía pone a su disposición. San Juan de la Cruz, Angelus Silesius, se sitúan en el filo de los estudios sobre el misticismo y la literatura, extraños en el cuerpo de la Historia literaria pero indudablemente participantes de él, invitados inesperados a una disciplina que no es capaz de agotarlos por sus propios medios. Ahora, en cambio, la independencia progresiva de la poesía elimina las servidumbres. El poema ya no se ofrece como el modo en que una revelación histórica y sus dogmas pueden *decir-se*; diciéndose únicamente a sí mismo, pretende erigirse en una nueva revelación (ahistórica en su misma, renovada, historicidad) circunscrita a un espacio de lenguaje. La literatura o la poesía, desechando ya la religión tradicional como tema, la traspasan a su modo retórico, la transforman de contenido en gesto formal, reconducen el manierismo de la lírica anterior al siglo XVIII a una esencialidad que se quiere fundamentación de valores, salvaguarda de lo sagrado en la apertura de una *revelabilidad* que había sido clausurada¹⁰⁶. Se produce, en cierto modo, una invisible (re)sustantivación de la poesía que, lejos de adherirse ya al *decirse* de una religión, se convierte en el *decir* de lo *religioso*, en el discurso tutelar de una búsqueda de lo sagrado como originariedad y trascendencia que propicia que sea en sus dominios donde se den sincretismos, retornos, re-generaciones. Los dilemas de una religiosidad moderna se juegan en gran medida dentro del ámbito de la lírica,

¹⁰⁶ A este respecto, el arte moderno no admite ya un lenguaje religioso tradicional, ni la exaltación de las imágenes o los ídolos que las confesiones particulares proyectan, a pesar de lo cual lo sagrado permanece profundamente enraizado en su ámbito: «Respecto al arte moderno, Eliade insiste en que lo sagrado no ha desaparecido completamente, más bien “se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente profanas”. [...] Debemos decir, con todo, que el hecho de que haya desaparecido el carácter cultural del arte no implica que haya desaparecido también lo sagrado. Probablemente, pues, el impulso iconoclasta y purificador en el hombre no responde más que a una necesidad por hallar un espacio, no quedando sepultado por las imágenes, en donde reside la divinidad desnuda de todo atributo. La “desnudez de Dios” podría ser muy bien el objeto de esta búsqueda inconsciente del artista, mientras que la destrucción de las imágenes en el arte moderno respondería a un sacrificio necesario para convocar aquella ausencia divina. Una estética religiosa moderna ha de poder conservar la ambigüedad propia de lo sagrado, expresada en la tensión entre la actitud iconoclasta que frecuentemente responde también a un impulso reformador, y un lenguaje elaborado de complejas mediaciones y representaciones», VEGA, A. (2002), pp. 111-112.

ensanchada ya hasta el punto de poder contener las derivas de otras disciplinas en la infinitud de su intersticialidad *spectral*. De una poesía religiosa hemos pasado, como veremos enseguida, a una religiosidad poética. El espacio del arte va a convertirse poco a poco en un absoluto.

Si no llegan a tanto, los autores de la época tienen al menos la conciencia de que poesía y religión se hallan al mismo nivel ontológico. Son hipóstasis paralelas de una misma trascendentalidad universal. Así, Gotthilf Heinrich von Schubert, figura representativa de una clase intelectual de fin de siglo dividida entre la ciencia *rigurosa* y las disciplinas esotéricas o espiritualistas, en paráfrasis de Albert Béguin, dirá: «Poesía, religión, anhelo de saber, entusiasmos de toda índole, son las formas más visibles de esta gran aspiración que, cuando llega a madurarnos y a desprendernos, nos arranca finalmente de esta tierra para elevarnos al reino de la ligereza»¹⁰⁷. Hölderlin será en cambio quien más hincapié haga en la condición irremisiblemente poética (*poiética*) de toda sacralidad moderna. La poesía es el sustrato prerreligioso, la atestación primordial que permitiría el amanecer de una religiosidad fundamentada en una luz *otra* contra la noche de la modernidad y las Luces. No se trata ya sólo de que para Hölderlin la poesía se identifique explícitamente con lo sagrado¹⁰⁸, sino que además concibe el arte (la *poiesis* en el sentido griego e histórico del término) como la pensabilidad misma de lo divino bajo la forma de lo bello, es decir, en tanto confluencia armónica de la pluralidad entre lo humano y lo celeste, en tanto conciliación de lo inconciliable¹⁰⁹. Toda religión es, por tanto, poética y hermana menor del arte, según declara en su ensayo «Über Religion»: «Sería, así, poética según su esencia toda religión»¹¹⁰. La poesía, de pronto, se ha convertido en el fondo contra el que se traza cualquier religiosidad, el sustrato común que, al igual que la lengua indoeuropea rastreada por los gramáticos, se halla en la raíz de todo fenómeno religioso. Lo poético, que aloja y produce la sacralidad, se transforma asimismo en el único modo de expresarla¹¹¹. Aún más: la encarna. Su palabra, girada *heliotrópicamente* sobre sí misma, no se afana por transmitir un contenido o una Verdad: se afana por serlos ella misma. La retórica, en Hölderlin, se torna en vivencia, experiencia que, como he repetido más arriba, constituye el testimonio fundante de una fe¹¹². La poesía es la escritura sobre cuya

¹⁰⁷ BÉGUIN, A. (1978), p. 141.

¹⁰⁸ En su poema «A las Parcas», escrito entre 1795 y 1798, antes de sus obras de plena madurez, pide una prórroga a la vida para plasmar «lo más querido / y sacro entre todo, la poesía». Si lo hace, dice, «un solo día / habré vivido como los dioses. Y eso basta», HÖLDERLIN, F. (2005), p. 107.

¹⁰⁹ Cfr. MECACCI, A. (2002), pp. 46-48.

¹¹⁰ HÖLDERLIN, F. (1997_a), p. 103.

¹¹¹ Los contenidos de la religión, y más especialmente de la nueva religión, sólo son expresables poéticamente, según Hölderlin, cfr. RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1987), p. 267.

¹¹² *Ibidem*, p. 293.

superficie los dioses están, ya, revelándose palpablemente, es el «verso que en sí mismo es verdad al dejar constancia, en su estructura, del orden y armonía del mundo que los otros —siempre los otros— han dejado de contemplar»¹¹³. Esta autorreferencialidad de la nueva poesía, atenta a reproducir en su presentación las condiciones de una ausencia fecundante —la Nada mística enhebrada en una escritura que respuntea reiteradamente el tejido de la realidad abriendo surcos a lo (im)posible—, concede a la *poiesis* en general el carácter de un absoluto. Sucederá sobre todo desde los teóricos del idealismo alemán que, imbuidos de tesis iluministas¹¹⁴, proclamarán no sólo el carácter omniabarcador de la *atopía* espectral del arte, sino además su superioridad, en virtud precisamente de su *mistic*-ismo (la tematización de un núcleo invisible de espiritualidad), sobre los discursos *serios*, prosaicos, profanos, de la filosofía o la ciencia. Es sobre todo Schelling quien sanciona el arte como la consumación de la filosofía y el conocimiento, en la medida en que penetra en el santuario de la verdad no por medio de la razón, que divide, sino del espíritu, que además se perfecciona a sí mismo en el acto de creación¹¹⁵. La obra de arte, en consecuencia, constituye una revelación, la revelación absoluta de Dios en nuestro mundo a través del incremento de sentido que supone una escritura entendida como superficie que se da a leer a sí misma en su despliegue¹¹⁶. Es fácil captar las implicaciones místicas de este planteamiento: el arte revela lo absoluto (a Dios) por medio de una nueva clase de percepción superracional que tiene la virtud de perfeccionar el alma tanto del autor —que crea— como del receptor —al que la mera presencia de la obra creada sugiere la fe en un más allá de lo visible, la posibilidad, interior o trascendente, da igual, de una infinitud de orígenes y objetos—. Durante gran parte del período, la poesía y el arte mantendrán, como veremos, este carácter de espacios paralelos a lo real cuya superioridad espiritual los eleva por encima de la historia, la convención, la ciencia, el intercambio económico y el mercantilismo utilitario. Sea en la utopía poética de Baudelaire, en el álgebra minuciosa de Mallarmé, o en las teorías anticosmistas de Kandinsky¹¹⁷, la independencia de este

¹¹³ *Ibidem*, p. 336.

¹¹⁴ En Alemania, a diferencia de Francia, los grupos iluministas *strictu sensu* no entran en decadencia a finales de siglo (para dar paso allí, no obstante, a otra clase de teosofías), sino que crecen y conquistan progresivamente a la élite intelectual. Todo tipo de sectas se combinan con los discípulos de Fichte o Schleiermacher en la búsqueda de la luz suprema. Schlegel, Schelling o el propio Fichte reciben una fuerte influencia de estos conventículos que, junto con determinados misticismos orientales y antiguos, dejan una profunda impronta en el espiritualismo de sus sistemas, cfr. VIATTE, A. (1979), pp. 41-58.

¹¹⁵ BURROWS, M. S. (2004), p. 173.

¹¹⁶ «Poetics finds its pulse in this awareness of surfaces, of visibility as an awakening not only to what *is* but also to what is *becoming*, to the flow of the world that grasps us in this energies. For this reason, Schelling posited the work of art as “the absolute revelation of God”, since “the objective world is the original, yet unconscious, poetry of the spirit”», *Ibidem*, p. 185.

¹¹⁷ Cfr. KANDINSKY, V. (1996).

nuevo ámbito que se quiere hacer pasar por eterno, intemporal, ahistórico, sigue constituyendo el plano de una revelación que es, al mismo tiempo, la promesa de una infinita *revelabilidad*. El *lugar*, imposible de cartografiar, donde los fantasmas del Dios muerto vendrán, una y otra vez, a *aparecerse*.

a) *Otra muerte de(l) Dios: la poesía moderna en la máquina de la religión*

Ese *lugar*, en cualquier caso, es dibujado por la propia muerte de Dios en lo que tiene de retirada iterable que garantiza, con su (re)fundación de un desierto, la persistencia de la *religiosidad* en el seno mismo de lo que hemos llamado la era del desencanto o el laicismo¹¹⁸. Nada hay más místico, acaso, que la retirada de la figura opresiva del Dios personal, icónico, que marca el gesto, bajo una u otra figura, de toda modernidad¹¹⁹. Las incontables muertes de Dios, compensadas siempre por una resurrección que se desata *maquinalmente*, vienen pre(in)scritas ya en el relato fundacional del cristianismo, fuente de todas las reapariciones posteriores. Volver al origen de la religiosidad —siempre diferido, siempre huella de un origen anterior— es volver al desierto oriental de la ausencia de lo sagrado, a la irrupción e interrupción de la historia que significan tanto la quiebra de *una* modernidad como la presencia de una (nueva) revelación. La muerte de Dios es acaso, como pedía Eckhart, la muerte de un ídolo de Dios que nos vacía de imágenes gastadas y asfixiantes de Él para permitirnos re-tomar, por enésima vez, un contacto más directo con la fuente de la sacralidad. Es ése el movimiento que se le ha atribuido al arte moderno¹²⁰, situado, en cierto modo, en el escenario deseado de un cristianismo primitivo que, reproduciendo en la historia y contra la historia la ausencia —la muerte reciente— de su Dios, fundamenta su fe en la necesidad de recuperarlo, de re-generar al que *un día* estuvo *allí* en el automatismo de un constante recommienzo de la religión¹²¹. La poesía moderna nace, por tanto, en el desierto, como atestación doble: exigiendo la creencia en la sacralidad que un día habitó el mundo —en el tiempo mítico anterior a la caída moderna— y pronunciando, en cada una de sus

¹¹⁸ Según Derrida, en consecuencia, no es pertinente oponer este presunto laicismo a lo *propriadamente* religioso: «La ley de esa intempestividad interrumpe y hace la historia, desbarata toda contemporaneidad y abre el espacio mismo de la fe. Designa el desencanto como el *recurso mismo de lo religioso*. El primero y el último», DERRIDA, J. (2006), p. 124.

¹¹⁹ La fundación de un espacio vacío para la creación en la retracción de lo divino es el esquema de doctrinas místicas como, por ejemplo, la del cabalista Isaac Luria (s. XVI), cfr. SCHOLEM, G. (2000), pp. 269-311.

¹²⁰ VEGA, A. (2002), p. 111.

¹²¹ DERRIDA, J. (2006), p. 62.

palabras, la promesa de que esa sacralidad será restaurada en la interioridad de su espacio. Ausencia y presencia, muerte y nacimiento, desencanto y entusiasmo, se alían pues indisolublemente en una iterabilidad mecánica que multiplica los nombres del dios, los retornos, los estallidos de la modernidad que se manifiestan en infinitas muertes e infinitos recomienzos suscitados, se diría, por cada poema.

La muerte de Dios es proclamada por primera vez con angustia por Jean Paul Richter en su novela *Siebenkäs*, de 1796¹²². Traducido al francés en 1810, su grito conocerá una amplia difusión literaria que recibirá su glosa más célebre, antes de Nietzsche, en el poema de Gérard de Nerval «Le Christ aux oliviers», que lo cita, incluso, en su encabezamiento¹²³. Es el reconocimiento explícito de una ausencia determinada por la historia («Dieu n'est pas! Dieu n'est *plus*!», subrayado mío), la retirada de la divinidad que se entrelaza con el motivo del abismo y la oscuridad (*abîme, noir, sans fond, nuit, ombre, puits*) en la configuración de un hueco que vigila desde las alturas al hombre moderno y que sustituye la mirada rectora, aglutinadora, solar y presente, de un Dios al que tender, por el destino mudo, el azar ciego (*Immobile Destin, froide nécessité, hasard*), tanto como la cuenca que se vuelve, desde un cielo sin párpados, hacia el mundo. El sol que todo lo ve ha devenido multiplicidad caótica, ciega a su vez, de soles extintos («Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle, / De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...?») que han despojado de voluntad a la «potencia original» y han perdido su luz. El nombre de Dios se ha diseminado en la profusión de muchos otros nombres: azar, necesidad, destino, soles, noche, abismo, que se repetirán sin duda durante todo el período en la tematización de los impulsos místicos. Lo divino o trascendente parece descender de las alturas que han quedado desiertas hacia un nuevo desierto engendrado por la poesía —maquinal, *religiosamente*— como vacío simétrico de cuya prospección puede obtenerse la restauración de lo sagrado. La mirada hacia los cielos, que ya nadie devuelve, se convierte en mirada hacia los abismos interiores en busca de una luz particular, de un sol personal que, al tiempo que testimonie la dispersión

¹²² El pasaje se halla incluido en el denominado «Discurso del Cristo muerto»: «¡Dios ha muerto!, el cielo está vacío... / ¡Llorad, niños, ya no tenéis padre!», NERVAL, G. (2004), p. 61.

¹²³ Transcribo aquí los fragmentos que más pueden importarnos, y que iré citando entre paréntesis en el cuerpo del texto según corresponda. El que habla es Cristo, mirando desde el Huerto de los Olivos a quienes le esperan abajo: «Et se prit à crier: “Non, Dieu n'existe pas!” / Ils dormaient. “Mes amis, savez-vous la nouvelle? / J'ai touché de mon front à la voûte éternelle; / Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours! / Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme! / Le dieu manque à l'autel où je suis la victime... / Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!”. Mais ils dormaient toujours!... [...] / “En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond, d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours; / Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre, / Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre, / Spirale engloutissant les Mondes et les Jours! [...] / Immobile Destin, muette sentinelle, / Froide Nécessité!... Hasard qui t'avancé / Parmi les mondes morts sous la neige éternelle, / Refroidis, par degrés l'univers pâlisant», *Ibidem*, pp. 60-62.

sacrificial de los dioses, ponga las bases para una nueva trascendencia unificadora¹²⁴. Es imposible determinar quién impulsa a quién: si la poesía a la religiosidad, re-generándola en su gesto fundacional de oclusión-apertura de la religión, o la religiosidad a la poesía, produciéndola en su independencia discursiva sobre el escenario de una certificación de la enésima muerte de Dios. La unicidad del discurso de la literatura sería, según esta última opción, la reacción automática que la religión desencadena contra toda dispersión, el antídoto segregado espontáneamente por el cuerpo de la cultura contra la desaparición del Gran Relato, la conversión del pliegue escritural que supone el nuevo *género*, tal como vimos antes, en *re-pliegue* sobre sí mismo que reprime toda forma de alteridad¹²⁵. Poesía y religión, o religiosidad, o misticismo, forman por tanto parte en este proceso histórico de un engranaje indecible en el que parecen responderse sin cesar. La poesía es en consecuencia re-unión posible, como veremos por extenso más adelante, frente a un mundo que se descompone y se disgrega en la ausencia de un Dios o un Mito colectivo que lo mantengan ensamblado. Pero es también, en la permanente paradoja de un *mecanismo* doble que le impide cerrarse históricamente en la forma coagulada de una Escritura, la diseminadora de las presencias aconfesionales a que lo sagrado ha quedado reducido. Despliega escrituras en lugar de *una* Escritura y asegura su unidad en la comunidad de un gesto y de una doble zona de secreto —interioridad del sujeto, interioridad espectral de lo textual— que no le impide asumir su inagotable iterabilidad. Eso no significará, sin embargo, que el problema de la dispersión de unas escrituras que se creen nacidas para conspirar contra toda dispersión no genere conflictos que, en cualquier caso, no es éste el lugar de analizar.

La angustia que suscita la muerte de Dios es pues la angustia, también, por la descomposición del Gran Relato que mantenía unidos no sólo los espacios discursivos y los sistemas morales, sino asimismo el cuerpo social del Antiguo

¹²⁴ La poesía se convierte, en este aspecto, en un *certificado de defunción* del Dios tradicional, como puede verse en los dos poemas de Jean Paul y Nerval, necesitados al parecer de *extender el documento* desde el ámbito mismo de la literatura para situarse en la soledad desértica, abismal, que puede conducirles a fundar otra posibilidad de lo sagrado. Así lo cree Hölderlin, que considera labor ineludible del poeta atestiguar en todo momento la ausencia de lo divino como condición de la modernidad. La religiosidad que debe fundar la nueva poesía tiene que ver, además de con esta certificación, con el intento de armonizar a los dioses que se hallan en cada uno de nosotros —interioridad e individualidad de lo absoluto— en la recomposición de un nuevo mito unitario: «...non è decisivo riconoscere il rapporto tra gli dei e il mondo, ma il nesso tra il dio che è dentro ogni uomo e il dio della comunità; così la formula greco-arcaica, attribuita a Talete, “ogni cosa è piena di dei”, si affianca in Hölderlin alla nuova consapevolezza che il poeta moderno deve esprimere, ossia che ogni cosa è l’assenza di Dio», MECACCI, A. (2006), p. 100.

¹²⁵ La doble etimología latina de «religión», *re-legere* y *re-ligare*, sugiere efectivamente este concepto de reunión y resistencia contra la disyunción que tanto tiene que ver con la muerte de Dios y la escisión en la modernidad: «En ambos casos (*re-legere* o *re-ligare*), se trata en efecto de una vinculación insistente que se vincula primero consigo misma. Se trata en efecto de una reunión, de una re-unión, de una re-colección. De una resistencia o reacción contra la disyunción. Contra la alteridad ab-soluta», DERRIDA, J. (2006), p. 87.

Régimen que la Revolución Francesa ha, literalmente, descuartizado. La nostalgia del Dios ausente, que impulsa a escribir para restañarla certificándola, es asimismo la nostalgia del mito religioso unificador que la sociedad burguesa ha destruido en su ascenso¹²⁶. La historia, aliada a la *prosa* y a los discursos *proprios* de las Luces, fundamentados sobre el valor de la verdad empírica, se opone en consecuencia al mito y queda contrapuesta para siempre, como veremos con más detalle, al nuevo concepto de poesía que ha contribuido a perfilar. Ésta última, nacida en la inconsciencia de su origen histórico —excepto en casos concretos como el de Hölderlin— surge precisamente como el intento de preservar lo total, de construir el espacio de recuperación de un mito totalizante frente a la dispersión operada por la modernidad, frente a la escisión del mito religioso y del sentimiento de la unidad de la vida. Para ello, asume su valor espectral, ficcional, suspendido en el lugar sin lugar de la utopía —en el sentido etimológico—, en la *atopía* que, salvando las quiebras demasiado físicas de quien se empeña en decir antes lo real que lo (im)posible, enlaza, aun deficitariamente, con el viejo mito¹²⁷. La poesía moderna viene a restituir el Gran Relato en una multiplicidad de discursos sólo unidos por la singularidad de un *modo de hablar*. Esa diversidad, como la de los nombres de los *fantasmas* de Dios que regresan incesantemente al espacio de la cultura, es la única marca de una escisión histórica que la poesía cree poder dominar a pesar de que la carga sobre sí como una cicatriz que la hace *inconfundible*. Nadie ve, sin embargo, las cicatrices de su propio rostro. De modo que, ante la necesidad, ya enunciada en la Alemania de fines del XVIII y comienzos del XIX, de recuperar en la esfera religiosa un mito que reactivase las relaciones fracturadas entre Estado y sociedad o, lo que es lo mismo, la función comunicativa entre las partes atomizadas del cuerpo social¹²⁸, la poesía se postula, sibilina, como un (re)creador de espacios de absoluto que, apelando a una trascendencia común que pudiera servir de aglutinante, la sitúa en la intimidad asocial del sujeto. La conexión entre los individuos ha de producirse, por tanto, en lo que tienen de menos público: la interioridad de su alma, el dios personal que se aloja en las profundidades del espíritu ajeno al devenir de la historia. Es en ese fondo místico, *secreto*, donde se da precisamente lo que de más universal poseemos: no sólo nuestra singularidad, sino el contacto enigmático con la unidad de la vida, con la Idea que nos sostiene. La nueva cohesión religiosa de la colectividad moderna, en consecuencia, reside en la otra cara de su tendencia a la dispersión (individualidad o

¹²⁶ DUPUIS, J.-F. (2004), pp. 15-18.

¹²⁷ «La herencia mítica de la poesía es salvada por aquellos poetas que aceptan el carácter falaz e ilusorio de la fábula poética o no renuncian a buscar, más allá de las ruinas de lo moderno, un mito unificador y fundamental, una totalidad tal vez ausente, pero cuya sombra constituye aún un regazo fecundo. Tanto la fe de Hölderlin como el escepticismo de Valéry se sustraen al imperio de la prosa», MAGRIS, C. (1993), p. 30.

¹²⁸ MECACCI, A. (2006), pp. 80-81.

individualismo), que la poesía, como discurso que *pone de manifiesto* lo secreto —aunque no sea para *confesarlo*—, descubre bajo las apariencias del tejido social. Los renovados mitos y absolutos tienen, por tanto, dos rasgos característicos: se sitúan en la indecidibilidad de una inmanencia —es decir, en un espacio de trascendencia que está, oscuramente, en este mundo— y rechazan de plano la historia. El propio surrealismo, en los estertores del período, volverá a proponer la creación de un mito moderno con estas características¹²⁹.

No obstante, donde acaso podríamos encontrar más justificada la caracterización de «misticismo moderno» para la nueva poesía es en el carácter instrumental que le concede al poema dentro de la búsqueda espiritual. El poema se convierte en una suerte de *máquina de trascendencia*, en un doble sentido: por una parte se constituye, en su composición o en su lectura, en el camino o proceso de ascenso —o descenso— que conduce al hombre, que lo *transporta* (en su *metáfora*), a los estratos de verdad o plenitud que indistintamente se hallan fuera o dentro de nosotros y, por otra, *fabrica* en el despliegue de su escritura, en la fe que exige sobre su origen y su espacio, la trascendencia misma a la que promete conducirnos. Es, aunque en ocasiones se afirme lo contrario, una interiorización del absoluto que se refleja en su realojo en tres lugares: el mundo (la inmanencia), el espíritu (la subjetividad)¹³⁰ y el texto (*lo poético*). Son tres lugares que, naturalmente, excede, ejerciendo sobre ellos un desplazamiento hacia *lo otro de sí mismos*, es decir, re-uniéndolos en torno a aquello que los saca de sí. Y sembrando, a la vez, en su interior, una zona de secreto (*mística*) que se ofrece, en el sentido que vimos algunas páginas más arriba, a *re-velar*¹³¹. La poesía, en realidad, se identifica desde el primer

¹²⁹ «A medida que la ilusión revolucionaria se disipa en el alba del estalinismo, pero a medida también que se impone la inevitable recuperación por la sociedad espectacular y mercantil de todo lo que lleva la etiqueta artística, el surrealismo se repliega en las alturas del espíritu puro. Desde su fortaleza abierta a todos los vientos del viejo mundo, sueña —a la manera como los románticos reinventan una idílica Edad Media y sus valientes a la sombra de la Bolsa, los bancos y las fábricas— oponer a la miseria espectacular el poder de un mito, purificado de la idea religiosa, pero que mantendría la fuerza de una desacralización de las relaciones humanas sobre el modelo de la desacralización del arte. Difícilmente se podía ir más lejos en el desprecio de la Historia», DUPUIS, J.-F. (2004), pp. 124-125. Sobre la propuesta de un mito moderno en el surrealismo, cfr. además OTTINGER, D. (2002), y el célebre «Préface à une mythologie moderne» en el prólogo a *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon (ARAGON, L. (2005), pp. 9-16).

¹³⁰ No hay que perder de vista la influencia del Idealismo alemán en ese desplazamiento del absoluto desde un más allá inaccesible al interior del espíritu, donde puede llegar a «realizarse» el mismo Dios, en consonancia con planteamientos místicos clásicos como los de Eckhart, cfr. BENZ, E. (1968), pp. 27-28.

¹³¹ En este aspecto, el poema fabrica también maquinalmente el secreto cuya interpretación o comentario le otorga su razón de ser. Reproduce así el modo de actuar de la mística clásica que, según De Certeau, se da también en algunos otros géneros modernos como la novela policiaca: «produce artificialmente algo secreto para producir interpretación; conjuga ambas cosas mediante “indicios”; compone guiones o “ficciones” de hermenéutica. Cada término connotado por “místico” deviene, en efecto, una novela policiaca en miniatura, un enigma; obliga a buscar otra cosa que lo que dice; induce mil detalles que tienen valor de indicios», DE CERTEAU, M. (2006), p. 105.

romanticismo con este estrato interior o profundo de las cosas que reside bajo las apariencias —entre otras, paradójicamente, bajo su propia escritura— y que el poema, por una mimesis inversa cifrada en la célebre metáfora del espejo vuelto hacia el fondo del alma o de la mente, tiene como labor *representar*¹³². Es, desde el punto de vista lógico, una autorrepresentación que nos devuelve al terreno del giro tropológico de la escritura mística y del repliegue autorreferencial de la poesía moderna sobre el escenario del discurso de las Luces: la poesía representa y comunica lo poético, se instituye, pues, como una escritura que fabrica su propio origen, que se saluda como estando *ya* ahí antes de decirse, inengendrada y sustraída, por tanto, a la historicidad cuyo más allá *re-vela*. Esa poeticidad, profundidad del ser que no cambia frente a la acción incesante, destructiva, de lo exterior, llámese sociedad mercantilizada, historia o naturaleza amenazante en su caducidad¹³³, también la busca la poesía bajo la superficie fenoménica del mundo. Siempre, eso sí, como aplicación de la capacidad espiritual de visión (*δια-φάνεια* de la luz originaria, *griega* u *oriental*, frente a *clarté* ilustrada, recordemos el texto de Elitis) que lo poético (aquello que precisamente está buscando) ha conferido *ya* al poeta. El concepto de videncia, tan relacionado con la profecía religiosa —que remite a esos tiempos en que Dios, antes de su muerte o inmediatamente después de cualquiera de sus renacimientos, se halla *entre nosotros*, nos habla *abiertamente*— y con los experimentos teosóficos contemporáneos, recorre, con variantes, la poesía moderna desde Novalis hasta los surrealistas¹³⁴. Su objetivo es leer, con su escritura, lo que se halla bajo el tejido engañoso de la realidad, aquel que para los no dotados se presenta opaco como quería el discurso hegemónico de la ciencia. Se trata de encontrar la *verdadera realidad*. Por este motivo lo real, de límite o volumen plano, se transforma en frontera, abertura, lugar de paso o riesgo de caída. El concepto de realidad se dobla *fantasmáticamente* separándose de lo verdadero, en «la notion de la double réalité —réalité accessible aux sens (le réel), réalité seconde, accessible à l'âme (le

¹³² Desde Novalis encontramos la definición de la poesía como contenido recóndito del alma y, a la vez, como representación de nuestro mundo interior (ABRAMS, M. H. (1975), pp. 166-167). Sobre la imagen del espejo como condición de la mimesis romántica en Shelley y otros autores, cfr. *Ibidem*, pp. 233-234.

¹³³ Muchos poetas modernos, entre los cuales Rimbaud, tienden a situar la búsqueda del absoluto en el interior, en la inmovilidad de los paisajes interiores que, frente a la acción de la naturaleza exterior, deshacen las coordenadas de espacio y tiempo, cfr. BALAKIAN, A. (1947), p. 81. Lo interior preserva, por tanto, como veremos más adelante, la indemnidad del ser.

¹³⁴ Sobre Novalis, cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 260. Claude Abastado afirma rotundamente que «la poésie, pour Mallarmé, comme pour Hugo, Baudelaire ou Rimbaud est donc savoir mystique, voyance», ABASTADO (1970), p. 25. La videncia poética oscila durante todo el período entre las nociones de posesión espiritual acerca de la que el poeta lo desconoce todo: origen, condición, desencadenantes, que le afecta exclusivamente a él, y un sentido reconocidamente *maquinal*, introducido sobre todo desde Mallarmé, que pone el acento en la lectura y el lector: el *donner à voir* de Éluard.

vrai)»¹³⁵. Aun cuando, como en las vanguardias o el surrealismo, se niegue toda dimensión metafísica a la poesía, en esta persistente recuperación del dualismo bajo condiciones *modernas* descubrimos un retorno de lo *religioso* articulado sobre la oposición de lo visible y lo invisible que nos exige fe en aquello que, remediando nuestra ceguera, va a sernos *re-velado*. Todo un mundo inaccesible a nuestra mirada profana yace, universalizado en una sacralidad genérica que no exige adhesiones confesionales, bajo la superficie de lo real. Por obra de la poesía, la espectralidad de la *ficción literaria* adquiere el rango de verdad absoluta, última, mientras que la realidad empírica, como en las viejas religiones y doctrinas metafísicas, regresa al desván de las ilusiones cuyo único cometido es recubrir y proteger lo esencial. Este juego de manos o, por qué no llamarlo así, también de luces, es la única posibilidad para los poetas de garantizar la vigencia y el prestigio de su *sacerdocio*, basado astutamente en la sugerencia y la ocultación de la trascendencia que sólo ellos pueden *ver*, que la *máquina* de sus poemas fabrica y nos aproxima en un mismo gesto. Merece la pena citar aquí un breve texto que Sainte-Beuve pone, en su libro de 1829 *Pensées de Joseph Delorme*, en boca de este autor ficticio. En él nos queda claro que, allí donde la masa de los hombres no ve nada, allí donde los filósofos, apegados al discurso *propio* de las Luces, sólo constatan la presencia de un límite que no pueden superar, el poeta, dotado con las herramientas apropiadas *desde su nacimiento*, da un paso más y logra con su voz, acordada con las armonías celestiales en el poema, la mediación entre el más allá y el mundo:

Le sentiment de l'art implique un sentiment vif et intime des choses. Tandis que la majorité des hommes s'en tient aux surfaces et aux apparences, tandis que les philosophes proprement dits reconnaissent et constatent un *je ne sais quoi* au-delà des phénomènes, sans pouvoir déterminer la nature de ce *je ne sais quoi*, l'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur, qu'ignorent la plupart et dont les philosophes se bornent à constater l'existence; il assiste au jeu invisible des forces, et sympathise avec elles comme avec des âmes; il a reçu en naissant la clef des symboles, et l'intelligence des figures: ce qui semble à d'autres incohérent et contradictoire, n'est pour lui qu'un contraste harmonique, un accord à distance sur la lyre universelle. Lui-même il entre bientôt dans ce grand concert, et... marie l'écho de sa voix à la musique du monde.¹³⁶

¹³⁵ RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 19.

¹³⁶ En RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 40-41.

Teorías como éstas proliferan en el romanticismo y el simbolismo, pero no dejan de aparecer en toda clase de autores y corrientes, como si constituyeran ya el núcleo irreductible e incuestionable de lo que todo el mundo está de acuerdo en llamar *la poesía*. El sentido de lo maquinal, en cualquier caso, va acentuándose. Baudelaire, que creía encontrar en su desempeño de poeta la posibilidad de conocer la otra cara de la realidad, introduce ya una reflexión implícita acerca del carácter intermediario de la poesía al compararla con el opio que genera «paraísos artificiales»¹³⁷. La droga y la máquina, la artificialidad del *mecanismo poético* y de su producto, quedan entrelazados con el carácter *místico* de una búsqueda que no deja de ser, en uno u otro sentido, *trascendente*¹³⁸. Rimbaud entiende que escribir poemas tiene una finalidad, «llegar a lo desconocido» o, en otras palabras, «ver lo invisible, oír lo inaudible»¹³⁹. Y Mallarmé, que desplaza el estado poético del ámbito del escritor al del lector, considera que el poema es el «instrumento» de una gracia recibida que puede conducirnos a «la cima más alta de serenidad» y proporcionarnos el modo de «perdernos en la divinidad»¹⁴⁰. Son brevísimos apuntes que testimonian de un modo algo raquítico la propensión generalizada en los autores del canon literario occidental a tomar la poesía por una sublimación del camino místico que incorpora, como no podía ser de otra manera, todas las paradojas de la modernidad.

El surrealismo, de nuevo, nos ofrece por último un ejemplo excelente de la confluencia de los conceptos de verdad oculta, interioridad, secreto, mediación y *máquina de trascendencia*. No ha habido probablemente, fuera del ámbito de las religiones, un intento tan minucioso de hallar un mecanismo de comunicación con las zonas inaccesibles de la existencia como la escritura automática. Los surrealistas, de hecho, necesitaron multiplicar las justificaciones acerca del carácter puramente materialista de un experimento cuyas descripciones y prescripciones parecían apuntar a dimensiones metafísicas que vulneraban los presupuestos antirreligiosos del grupo¹⁴¹. La escritura automática trata de constituir una receta universalizable para entrar en contacto con las profundidades del inconsciente, ese núcleo esencial de la

¹³⁷ BALAKIAN, A. (1947), pp. 53-54.

¹³⁸ Sobre el carácter místico en el sentido tradicional de algunos poemas de Baudelaire, y el fracaso en la búsqueda de un Dios omnipotente al uso, cfr. FRIEDRICH, H. (1974), p. 64.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 83.

¹⁴⁰ «Il suggère [...] que “c’est le lecteur qui doit être inspiré”, que le poème est l’ « instrument » de cette grâce reçue, et qu’enfin « l’enthousiasme n’est pas un état d’âme d’écrivain », aux heures de la création», ABASTADO (1970), p. 13.

¹⁴¹ Especialmente fecunda en semejanzas con las prácticas místicas y ascéticas es la descripción de las condiciones de una sesión de escritura automática, y los estados espirituales por los que hace pasar al escritor, en el primer número (1924) de *La Révolution Surréaliste*, en el texto titulado «L’État d’un Surréaliste», firmado por Francis Gérard, cfr. *RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), pp. 29-30. Albert Béguin señala también la condición de ejercicio ascético encaminado a lograr un estado alterado de conciencia que posee la escritura automática, cfr. BÉGUIN, A. (1978), pp. 472-473.

existencia que mantenemos sumergido bajo capas de lógica, sociabilidad, convenciones morales. Es un antídoto maquinal contra la maquinalidad de la sociedad y el discurso modernos, burgueses. Pretende hacernos llegar a ese estrato de nuestra personalidad que se encuentra antes o más allá del yo en el sentido cartesiano, al sustrato transpersonal que ejerce de fuente oculta, invisible a una textualidad estrecha, de la vida. Su práctica, como explica Breton en el *Primer Manifiesto*, requiere un repliegue del espíritu sobre sí mismo, la concentración en un estado pasivo que permita, anulando la subjetividad, ser poseído por la corriente oculta que, siendo lo que nosotros sustancialmente somos, parece imponerse desde fuera como una trascendencia al uso¹⁴². Implica asimismo una negación, de resonancias gnósticas¹⁴³, del mundo perceptible¹⁴⁴ para acceder a la visión —videncia— de la *verdadera realidad* que se halla tras el velo de lo cotidiano y que puede constituir la base sobre la que sustentar la utopía (y *atopía*) poética de la *superrealidad*, versión renovada de la trascendencia inmanente, *espectral*, que toda la poesía moderna había tratado de instituir en su lenguaje. Se trata, en definitiva, de una exterioridad interior por la que el hombre sale de sí ayudado por la *máquina natural* del poema automático, que genera, en su ejercicio y en su despliegue, la única forma presente de esa trascendencia subterránea que llamamos «inconsciente» y que Breton, en el *Segundo Manifiesto*, vincula inequívocamente a la inmortalidad y al *éx-tasis*:

En poesía y en pintura, el surrealismo ha hecho lo posible por multiplicar estos cortocircuitos. El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo “más fuerte que él” que

¹⁴² «Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás», BRETON, A. (2002), p. 37.

¹⁴³ Maurice Nadeau, en su temprana y controvertida *Historia del surrealismo*, habla de la pasión con la que se entregan al principio los surrealistas a los experimentos automáticos, resaltando entre sus efectos un «arrobamiento» y «un arrancarse a la vida tal como la llevan los demás hombres», NADEAU, M. (1972), p. 66.

¹⁴⁴ «Acomodar la mente “en el estado más pasivo o receptivo” supone primero una capacidad de abstraerse radicalmente del mundo cotidiano. La escritura automática exige una absoluta falta de interés por la realidad externa —que evidentemente no es fácil de alcanzar— y además un abandono de todas las preocupaciones habituales de la misma mente, una ruptura total con relación a lo que suele creerse como constitutivo del pensamiento: preocupación lógica, moral, estética. Precisamente el automatismo aspira a demostrar que esas preocupaciones no son nada esenciales para el pensamiento o, mejor dicho, que lo deforman y lo restringen. Eso explica que a menudo se haya considerado la escritura automática como una auténtica *ascética*, que no consiste en absoluto en “dejarse ir” a un discurso que se vaya desarrollando por sí solo, sino que impone por contra un considerable esfuerzo para que se mantengan apartadas las diversas formas de censura», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 97.

le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal. Lúcido y alerta, sale, después, aterrorizado, de este mal paso. Lo más importante radica en que no pueda zafarse de aquella emoción, en que no deje de expresarse en tanto dure el misterioso campanilleo, ya que, efectivamente, al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecernos.¹⁴⁵

Vamos a ver enseguida cómo esta *re-producción artificial* de la más insobornable *naturaleza*, lo *sobre-natural* liberado de toda sospecha de intervención humana, constituye en su paradojicidad una de las claves del *misticismo* y la *religiosidad* de la poesía moderna.

1.2.3. LA POESÍA CONTRA LA MÁQUINA: INDEMNIZACIÓN Y (AUTO)INMUNIZACIÓN RELIGIOSA

«La modernidad nace con la infracción de una norma inexistente, con la sensación —angustiada o arrogante— de violar las leyes de la naturaleza. Para la poesía moderna, como enseña Baudelaire, el pecado original del hombre es intrínseco a la misma modernidad»¹⁴⁶, dice Claudio Magris. Nacer de un pecado es, *automáticamente*, cargar con la obligación de repararlo. La poesía que denominamos «moderna» lo es en la medida en que, surgida de la conciencia de esa quiebra que llamamos «modernidad», justifica su existencia en la pretensión de restañarla y devolvernos, a través de espacios paralelos sustraídos a la historia, a un estado de *naturalidad* originaria. Es, ante todo, reacción contra todo aquello que en la modernidad parece alejarnos *como nunca antes* del núcleo sagrado de la vida, contra una maquinabilidad que se manifiesta en todos los ámbitos: maquinabilidad del rígido discurso tecnocientífico, maquinabilidad literal de la Revolución Industrial, maquinabilidad social de un capitalismo basado en el valor de cambio, maquinabilidad generalizada de la ausencia del Totalmente Vivo. Frente a la profanación que todos estos *nuevos* elementos ejercen sobre la integridad de la vida, la poesía se ofrece, con espíritu mesiánico, a preservar, construir y restaurar la *indemnidad* que se encuentra *más que nunca* amenazada. En esa presunción radicará, también y sobre todo, su carácter profundamente *religioso*.

Según Jacques Derrida, existen dos fuentes para lo que en Occidente entendemos por religión: por una parte lo fiduciario, la fiabilidad, la fianza, que se alían con la fe, el crédito y la creencia —de los cuales, como hemos visto, la poesía

¹⁴⁵ BRETON, A. (2002), p. 141.

¹⁴⁶ MAGRIS, C. (1993), p. 87.

moderna participa profusamente exigiéndonos un compromiso previo— y, por otra, la indemnidad de lo indemne, lo inmune, lo sano y salvo, lo sagrado, lo santo, unidos etimológicamente en el término alemán *heilig*¹⁴⁷. Me serviré por tanto del concepto de *indemnidad*¹⁴⁸, que remite a lo intacto, al núcleo de la vida y de lo natural (es decir, aquello que lo reduplica negándolo, lo *sobre-natural*) que se mantiene a salvo por sí mismo, y de los conceptos concomitantes que Derrida utiliza en su análisis de lo religioso, para rastrear algunos gestos constituyentes de la poesía moderna en lo que tienen de *religiosidad* o *misticismo*.

La *resacralización* que, en los diversos modos que hemos analizado hasta aquí, lleva a cabo la poesía moderna, puede entenderse, por tanto, como una *indemnización* que no sólo atañe al concepto de lo sagrado en sentido estricto, sino a todas las facetas de lo histórico, lo discursivo o lo existencial que se conciben heridas por una materialidad enajenante. La poesía se postula como un doble efecto de lo indemne: es, por una parte, aquello que, en la interioridad indecible del secreto, preserva históricamente el núcleo de la indemnidad que se encuentra amenazado —el espíritu, la integridad, el absoluto— y, por otra, el discurso que promete sanar la escisión moderna con su intervención redentora¹⁴⁹, con su consagración —si bien veremos que atacada de una ambigüedad irreductible— a la recuperación de una unidad que remite inmediatamente a la plenitud de la Antigüedad premoderna, hoy reducida a ruinas¹⁵⁰. Lo sagrado o lo indemne son también lo íntegro, lo total, aquello que no ha sufrido mengua o escisión: *holy*, lo sacro, se halla relacionado en inglés con *whole*, lo pleno, lo total¹⁵¹. La poesía moderna muestra desear una —ya

¹⁴⁷ DERRIDA, J. (2006), p. 114.

¹⁴⁸ Es imprescindible citar aquí la definición de lo indemne que aparece en una nota al texto *Fe y saber*, de cuyos conceptos me serviré frecuentemente en las próximas páginas: «*Indemnis*: que no ha sufrido daño o perjuicio, *damnum*; esta última palabra [...] proviene de *dap-no-m*, afiliado a *daps*, *dapis*, a saber, el sacrificio ofrecido a los dioses en compensación ritual. Se podría hablar en este último caso de *indemnización* y nos serviremos aquí y allá de esta palabra para designar a la vez el proceso de compensación y la restitución, a veces sacrificial, que *reconstituye* la pureza intacta, la integridad sana y salva, una limpieza y una propiedad no lesionadas. Esto es lo que dice en suma la palabra “indemne”: lo puro, lo no-contaminado, lo no-tocado, lo sagrado o lo santo antes de cualquier profanación, cualquier herida, cualquier ofensa, cualquier lesión. Se la ha escogido con frecuencia para traducir *heilig* (“sagrado, sano y salvo, intacto”) en Heidegger. Como la palabra *heilig* estará en el centro de estas reflexiones, nos era preciso, pues, aclarar desde ahora el uso que haremos a partir de este momento de las palabras “indemne”, “indemnidad”, “indemnización”. Más adelante, asociaremos con ellas y regularmente las palabras “inmune”, “inmunidad”, “inmunización” y sobre todo “autoinmunidad”», *Ibidem*, p. 129.

¹⁴⁹ En muchas lenguas, como señala Derrida, las palabras que designan lo santo o lo sagrado se relacionan etimológicamente con los conceptos de salud y curación: «Se podría situar aquí [...] la necesidad que tiene toda religión o toda sacralización de ser asimismo curación —*heilen*, *healing*—, salud, salvación o promesa de curación —*cura*, *Sorge*—, horizonte de redención, de restauración de lo indemne, de *indemnización*», *Ibidem*, p. 135.

¹⁵⁰ Schlegel resalta la conciencia generalizada a fines del siglo XVIII de que la integridad de lo antiguo ha sido sustituida por la dispersión y complejidad de lo moderno. Esta entelequia estética, se dice, constituye el corazón de la poesía moderna, MECACCI, A. (2002), pp. 12-13.

¹⁵¹ DERRIDA, J. (2006), p. 135.

imposible— re-totalización del cosmos en la restauración por otros medios de un Gran Relato, como hemos visto arriba. Tematiza también, junto con la filosofía de la época, una necesidad de reconciliación de lo escindido que atribuye a su lenguaje, sustancialmente unificador (*indemnizador*, pues), una ventaja ontológica respecto al filosófico o científico —recordemos el texto de Sainte-Beuve—, que apenas si reproducen y multiplican la separación¹⁵². Un esquema narrativo tripartito basado en reminiscencias boehmenistas, en un (anti)historicismo teleológico y en el relato cristiano de la economía de la salvación¹⁵³, se impone y se extiende en la poesía y en la filosofía idealista de fines del siglo XVIII y principios del XIX, que se dotan, así, de un programa *indemnizador*. En el caso de la poesía, este programa, que gozará de muy diversas encarnaciones hasta el siglo XX¹⁵⁴, poseerá un carácter casi fundacional. Paraíso, caída, y restauración o apocatástasis: he ahí las etapas fundamentales de una estructura que nos sitúa originariamente en la ruptura y la pérdida que la escritura que las dice debe encargarse de subsanar. Aun cuando raras veces se identifique explícitamente con ella, el concepto de caída que prolifera también en las cosmogonías iluministas —y reaparece, de una u otra manera, en casi todos los orígenes de *la* religión, aliada con la muerte de(l) dios— está hablando, de un modo traslaticio, del hiato de la modernidad¹⁵⁵. La poesía nace o empieza a decirse en el seno de la quiebra, en el intersticio de las ruinas, para anunciar (en sentido etimológico la poesía moderna es también *lo angélico*, lo que transita entre lo divino y lo humano sin habitar en parte alguna, anunciando *aquí* lo que es de *allí*) a un tiempo la miseria de esas ruinas y su futura recomposición en un estrato superior.

¹⁵² Cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 174-177. La verdad poética, superior tradicionalmente a la verdad histórica por los mismos motivos, se opone desde el romanticismo a la verdad científica, imagen que perdurará durante todo el siglo XIX ante la supremacía del positivismo. Los románticos oponen lenguaje emotivo y cognoscitivo, ABRAMS, M. H. (1975), pp. 184-185. Parece ser esta misma oposición a otros discursos la que define a la poesía como disciplina separada: «With the emergence of an historical consciousness, or *mentalité*, one of the distinguishing marks of modernity as Troeltsch reminds us, the very meaning of the word “literature” begins to take on a new sense. As early as the eighteenth century, literature as an imaginative form began to emerge as a creative genre distinguished from both history and the sciences in a manner we take for granted today. [...] It was conceived as an imaginative genre etched into the consciousness of human experience, and hence different from the supposedly non-fictional discourse of historical or scientific thought», BURROWS, M. S. (2004), pp. 179-180.

¹⁵³ No hay que menospreciar la presencia de un resurgir gnóstico en los distintos iluminismos, que elaboran en ocasiones cosmogonías donde la fractura y la división de la unidad divina adoptan un carácter mucho más dramático que en el propio cristianismo, y donde la búsqueda de la reintegración adquiere una importancia crucial en la actividad del individuo.

¹⁵⁴ Entre otras el Eliot de los *Cuatro Cuartetos* o, por supuesto, como veremos en capítulos posteriores, Elitis en su ambicioso *Axion Estí*, que muy tardíamente perpetúa el esquema poético consagrado en el romanticismo. Sobre la persistencia de dicho esquema, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 310-319.

¹⁵⁵ Los mitos de la unidad y la caída se multiplican en la Alemania de fines del siglo XVIII —las condiciones políticas del continente, con la fractura del Antiguo Régimen, desempeñan también un papel fundamental en todo ello—, atribuyendo a la «existencia separada» la condición de un estado intermedio y maligno que es preciso solventar, cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 99.

Es, en el fondo, el relato de su propia condición de posibilidad. Y, a la vez, el de la acción a la que está llamada: la reconstitución de la pureza intacta del ser y del mundo en un espacio inalcanzable para la incesante amenaza de lo histórico y lo maquinal. Un espacio indemne que ella misma construye en su espectralidad indecible y *atópica*.

La filosofía del Idealismo alemán, tan influyente sobre la poesía romántica y las primeras teorías del arte moderno, propondrá muchos de estos esquemas ternarios como base de sus sistemas. Hegel o Marx, con su mesianismo teleológico que conduce a la historia a su superación en dos modos distintos (ideal o material) de trascendencia ahistórica, ofrecen un buen ejemplo de la necesidad generalizada de un nuevo mito cosmogónico que proyecte, aun en el espacio intelectual de un discurso *propio*, la esperanza de reunificación de aquello que se percibe fragmentado y enfermo. La síntesis del esquema tripartito de la dialéctica es ya, a su modo, una indemnización que aspira a conquistar un espacio inmune al caos de la diferencia. Lo mismo que el anhelo de Schelling, entre otros, de re-unir sujeto y objeto en el órgano *atópico* de la imaginación artística o poética¹⁵⁶ para regresar al paraíso del que nos hallamos exiliados en la historia¹⁵⁷. Los ejemplos son muchos y se aplican profusamente en la literatura, que asume, como expresión de esa facultad imaginativa que en la belleza concilia los contrarios¹⁵⁸ e *indemniza* la fragmentariedad del ser, la tarea de unificar un mundo mental y social en desintegración¹⁵⁹. Textos como *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, *Hiperión* de Hölderlin¹⁶⁰, o *The Prelude* de Wordsworth, entre otras obras de autores como Blake o Shelley, aplican este esquema histórico-filosófico al ámbito que parece serles más *propio*, el de la poesía, como si en ese discurso espectral, indecible y unificador, las propuestas reintegradoras de la filosofía hallaran al fin su plena materialización performativa. El lenguaje poético opera precisamente por sí mismo la *re-totalización* que los discursos adheridos a las Luces reclaman para la existencia. Así, no es de extrañar que

¹⁵⁶ ABRAMS, M. H. (1992), pp. 169-173.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 205.

¹⁵⁸ Siguiendo con Schelling, en su obra *System des Transzendentalen Idealismus* (1805), el idealismo crítico de Kant deja paso a un idealismo estético que concibe el arte, o la facultad imaginativa, como el órgano de una unión de contrarios que puede conducirnos a un mundo suprahistórico: «Schelling's chief concern, of course, is with the ideal world of art, that is, with those works of genius by whose mediation we may transcend the world of objects —transcend, indeed, all forms of opposition, whether between subject and object, real and ideal, finite and infinite— and attain to a consciousness of the Absolute», BRUNS, G. L. (1974), p. 209.

¹⁵⁹ Es el papel que Schiller considera tienen las Bellas Artes, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 209-210.

¹⁶⁰ El *Hiperión* de Hölderlin responde también a este esquema donde se proyecta la modernidad caída como ruina de una Antigüedad plena, sin fisuras, que en el texto es recreada como posibilidad; *Hiperión* reproduce, en su exilio de la integridad originaria, la condición del hombre moderno que la poesía parece orientada a *indemnizar*, cfr. el artículo «Hölderlin: la revuelta del poeta», de Manuel Barrios Casares, en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), p.15.

encontremos propuestas absolutamente literales, proféticas, como la de Blake, que cree que es el poeta quien está llamado a efectuar la reintegración universal restaurando la Edad de Oro, es decir, el período en que el hombre vivía en perfecta armonía y unidad con el universo y con Dios¹⁶¹. Hölderlin, limitándose a una perspectiva histórica con menor carga mesiánica, entiende asimismo lo poético como ritualidad de la palabra capaz de restaurar la comunicación con lo divino perdida por la modernidad a través de la doble circulación, *angélica* como he apuntado más arriba, que el lenguaje de la poesía pone en marcha trayendo lo infinito a lo finito sobre su superficie y llevando lo fino a lo infinito¹⁶². El gran pensamiento lírico es, en definitiva, el de la existencia o recuperación de una unidad universal¹⁶³.

Más allá de estas re-unificaciones tematizadas en esquemas narrativos, *religiosos*, de redención, la poesía y las artes son concebidas a lo largo de todo este período como *indemnización* ontológica que adopta muy diversas formas: la corrección, la curación, la salvación, la elevación sobre los contenidos miserables del mundo, la preservación de la vida frente a las acechanzas del tiempo y de la muerte, la garantía de perpetuación de lo espontáneo o natural frente al acoso de la máquina, el reducto de la espiritualidad interior frente a la enajenación económica del capitalismo, la conservación de una zona de secreto y misterio en el mundo sobreiluminado del positivismo, etc. Todos estos *temas* se combinan infinitamente para producir una imagen, casi siempre por vía negativa —siguiendo el paralelismo *místico*—, de la poesía como guardiana de lo sagrado en una modernidad que la, y lo, rechaza. Y que, al mismo tiempo, como en toda caída cosmogónica, le proporciona la posibilidad, la única, de existir. «La poesía es un espejo que torna bello aquello que ha sido torcido», dice Shelley¹⁶⁴, poniendo de manifiesto que la *atopía* poética no *tendría lugar* sin un (dis)topos que reflejar mejorado, salvado en la dimensión imaginal que a la vez remite a la imaginación y al espectro. Es contra ese (dis)topos, espacio del *tópico*, de la costumbre gastada, de la violencia y el desastre, de la carencia, contra el que nace y se despliega la poesía, ejerciendo de modo activo una *indemnización* de la realidad que trata de recuperar, ora la integridad que el mundo poseyó antes de la gran quiebra y ahora ha perdido¹⁶⁵, ora la plenitud inmune de una

¹⁶¹ ROOS, J. (1951), p. 167.

¹⁶² MECACCI, A. (2006), pp. 98-99.

¹⁶³ En un artículo de 1831 titulado «De la Poésie de notre époque», Pierre Leroux escribe: «Le sentiment le plus exalté et le plus profond de la vie universelle, la foi que dans le monde tout est lié, tout est uni, accordé, qu'un anneau qui s'ébranle, ébranle la chaîne, qu'une corde qui vibre fait vibrer toutes les cordes de cette harpe infinie qui est Dieu; voilà la grande pensée lyrique...», en RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 18.

¹⁶⁴ En ABRAMS, M. H. (1975), p. 229.

¹⁶⁵ Así, Baudelaire: «Si todas las sensaciones “se responden” y son los símbolos de la unidad total, el único medio que tenemos de restablecer nuestra comunicación con esa Unidad —fuera de los instantes en que la gracia la instaura de improviso— es el trabajo del poeta en busca de formas: no por

otredad absoluta que surge sobre el vacío de un dios con nombre propio y de un paraíso desalojado por la historia¹⁶⁶. En ambos casos, pero sobre todo en este último, encontramos un cierto anticosmismo que remite inmediatamente a los gnósticos, fuente de inspiración directa para la filosofía oculta¹⁶⁷ y el hermetismo que se difunden en estos siglos al margen del discurso hegemónico de las Luces. Es un anticosmismo de diverso grado, pero que subraya siempre, aun en las fases más aparentemente vitalistas de la literatura moderna, como el surrealismo¹⁶⁸, la necesidad de buscar en *otro lugar*, representado por la poesía, sus sedes y sus producciones, la realidad total definitivamente sustraída a los males modernos. Utopías poéticas, nuevas Edades de Oro, superrealidades y territorios ficcionales como el del sueño, el pasado o la *esencia de las cosas*, no son más que *indemnizaciones*, paradójicamente plurales ante la imposibilidad de recuperar la exclusividad de un Gran Relato, de un mundo inaceptable en su prosaica decadencia. El lenguaje poético reproduce, se dice, un «orden indestructible»¹⁶⁹ donde la muerte, como proclamaba Dylan Thomas, no tendrá señorío. Ello provoca que los poetas, desde Hölderlin a Baudelaire y los surrealistas, se sientan «exiliados en la tierra»¹⁷⁰.

ellas mismas, sino por lo que significan. Al restituir las cosas a su relación original, el poeta espera recrear en su consciencia y recrear para los demás la unidad cósmica», BÉGUIN, A. (1978), p. 461.

¹⁶⁶ El poema se constituye frecuentemente en microcosmos *indemne*, objeto lingüístico que crea una segunda naturaleza cerrada e intangible —lo cual significa también intacta— como compensación de la primera, dañada por la modernidad. Ésa parece ser una de las razones del abandono de la mimesis y la conversión del poema en un «heterocosmos» sujeto sólo a sus propias leyes, es decir, devenido él mismo una ley, ABRAMS, M. H. (1975), pp. 481-482. Muchos poetas de la época, como Wordsworth, conciben la poesía como generación cotidiana de un paraíso, ABRAMS, M. H. (1992), p. 20.

¹⁶⁷ Cfr. ALEXANDRIAN, S. (2003), pp. 100-104, donde señala indicios de gnosticismo en los surrealistas, Albert Camus o Lovecraft, entre otros.

¹⁶⁸ El surrealismo busca precisamente, a pesar de su proclamado materialismo, escapar a la tiranía de las leyes del mundo sensible que, aliadas con las coerciones que pesan sobre el pensamiento de la vigilia y con los tabúes de la moral convencional, impiden al hombre conquistar su libertad total. Los espacios intersticiales de la poesía o el sueño, fundidos con la realidad presente en la *atopía* espectral de la superrealidad, constituyen el remedio para esa falta, cfr. ALQUIÉ, F. (1974), pp. 33-34. «En la medida en que tienden hacia un saber absoluto que permita descifrar las misteriosas relaciones del hombre y del universo, en la medida en que sitúan el conocimiento intuitivo mucho más allá del razonamiento discursivo y en que persiguen sumidos en una especie de iluminación una “videncia” en el otro mundo, es decir, el deseo de superar este mundo actual, limitado y mediocre, para percibir en esta videncia el estado original del hombre, los surrealistas serán unos “gnósticos”, tanto más cuanto que acudirán por igual a los símbolos, a los mitos, a las analogías, al conocimiento subjetivo y a la experiencia vivida. “Y en ese conocimiento absoluto, en esa atracción por el punto supremo, el surrealista igual que el gnóstico encontrará su salvación” (aunque una salvación distinta, evidentemente)», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 11.

¹⁶⁹ ABRAMS, M. H. (1975), p. 231.

¹⁷⁰ Es una expresión que, más que al cristianismo, remite al gnosticismo y su casta superior de pneumáticos. Para Hölderlin, cfr. RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1987), p. 258, que además subtitula con esa expresión el libro. Para Baudelaire, cfr. BALAKIAN, A. (1947), pp. 47-48 y la siguiente cita de 1857, de sus «Notes nouvelles sur Edgar Poe»: «C’est à la fois par la poésie et à *travers* la musique que l’on entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d’un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans

Se ha producido, como explicábamos más arriba, una inversión que nos devuelve a un escenario estrictamente religioso: aquello cuya entidad es dudosa, intangible, fiduciaria —la poesía, el espíritu, lo *atópico*— se convierte de pronto en el ámbito exclusivo de lo cierto, lo intacto, lo inmutable, desplazando a la realidad cotidiana a la categoría de ilusión mudable e insegura en la que no se puede —ni se debe— tener *fe*¹⁷¹. La poesía deviene más real, es decir, más viva, que la existencia, reducida como está esta última a una sucesión maquinal y alienante de actividades y costumbres dictadas por la necesidad económica y el juego social de las apariencias. La poesía es, dice Novalis, «un arma de defensa contra la vida cotidiana», la oposición a un mundo de hábitos en que los hombres poéticos, pertenecientes a una dimensión ontológica superior, no pueden vivir¹⁷². Es tarea de esos hombres poéticos, pues, salvar, desde los márgenes a que su discurso y su posición los ha reducido, la existencia de toda la humanidad, instituyéndose en profetas que lideran, en virtud de su capacidad de videncia y su participación en el *secreto*, los esfuerzos por encontrar un espacio de libertad, trascendencia y plenitud natural que se asiente sobre la más pura verdad y se sustraiga a la degradada vulgaridad de la vida moderna. La generalización del sentimiento poético, que desde Novalis al surrealismo varias corrientes modernas declaran —acaso más como estrategia de ostentación y ocultación del secreto que como aspiración sincera— anhelar, sería la condición definitiva para el resurgimiento de una nueva Edad de Oro¹⁷³, pero debe basarse siempre en el liderazgo sacerdotal del Poeta que, efectuando los sacrificios correspondientes en nombre de la *salud espiritual* de la comunidad, se garantiza una posición hegemónica en el juego social que dice despreciar.

Hölderlin, que constituye un caso siempre particular, reafirma esta posición indemnizadora del poeta y su obra, los únicos que de modo efectivo, por encima de la naturaleza (la poesía es y proyecta lo *sobre-natural*) que pretenden restaurar en su integridad, pueden oponerse al tiempo: «El mar / destruye o da la memoria, / y también el amor clava / una tenaz mirada. Sin embargo, / lo que dura es obra de

l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé», en WILKINSON, L. R. (1996), pp. 230-231.

¹⁷¹ Según Novalis, «La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera», BÉGUIN, A. (1978), p. 259. Asimismo, son interesantes las palabras, un siglo después, de Mallarmé: «La Poesía es la expresión, por el lenguaje humano devuelto a su ritmo esencial, del sentido misterioso de algunos aspectos de la existencia: dota así de autenticidad nuestro estar y constituye la única tarea espiritual», MALLARMÉ, S. (2002), p. 42.

¹⁷² FRIEDRICH, H. (1974), p. 38.

¹⁷³ Respecto a Novalis: «La intuición es fuente de la verdadera ciencia y, por analogía, podrá descifrar las leyes eternas a partir de un mínimo detalle vegetal o animal. El poeta-profeta mediante la magia de las palabras y de las imágenes ayudará a su prójimo a que lea el universo, a que conozca las leyes que lo gobiernan: “El poeta sabe pulsar a su antojo las fuerzas secretas y con ayuda de palabras nos revela todo un mundo desconocido y grandioso”. »[...] Al final, todo el género humano poseerá el sentido de la poesía. ¡Nueva edad de oro...!», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 18-19.

poetas»¹⁷⁴. Lo que dura, en Hölderlin, está asociado pues a la palabra del poeta que brota de una fuente siempre pura, la misma de la que brota todo lo existente en lo que tiene de infinito y aórgico, es decir, de *indemne*. En el contexto de violencia y escisión de la modernidad, el lenguaje poético afirma lo viviente bajo la forma de lo trágico, aquello que en una armonía de opuestos compagina lo uno y lo diverso en el *interior* de la palabra haciéndolo surgir en la finitud de nuestra miserable realidad. Es apertura a la posibilidad de una *super-vivencia* que, «contrarrestando la catástrofe inscrita en la sociedad moderna»¹⁷⁵, preserve lo viviente en una dimensión que excede a lo meramente natural. Esa *super-vivencia*, necesaria ante la amenaza incesante de los nuevos tiempos, es el retorno histórico de una naturaleza aliada explícitamente a la técnica, al arte como *tekhne*, a la *arti-ficialidad* de la vivencia de lo indemne y lo verdadero¹⁷⁶. Hölderlin comprende, como quizá pocos poetas modernos, que en nuestros «tiempos de miseria» la re-producción de lo indemne o lo sacro dentro y a través de la *poiesis* implica una imbricación armónica de los dos conceptos ambivalentes contra los que se lucha: lo natural que, siendo lo vivo, es también lo que hace morir, la amenaza de la transformación imprevisible, y lo maquinal, que por una parte aniquila la espontaneidad de la naturaleza y genera la mensurabilidad del tiempo en el *mecanismo* del reloj pero, por otra, consigue sustraerse a la muerte en la inmutabilidad de su automatismo. Toda la poesía moderna oscilará en apariencia, sin mayor conciencia de ello, entre estas dos nociones de indemnidad a primera vista contradictorias: bien la naturaleza ahistórica que el arte restituye y preserva pura frente a la civilización de la máquina tecnocientífica (como ocurre entre los románticos), o bien la *arti-ficialidad* de un ámbito opuesto y superior a la naturaleza y al hombre que se sustrae a lo temporal y a las amenazas de lo *demasiado* vivo, como sucede desde Baudelaire y Lautréamont hasta las vanguardias, pasando por el hito inestimable de Mallarmé. La división no es, por supuesto, limpia. Ambas nociones se encuentran intrínsecamente coimplicadas en la ambivalencia de la *religiosidad* que parece haberlas originado. Lo maquinal y lo vivo están siempre presentes, siempre preexisten, si puede hablarse así, al proceso de conformación de estas teorías. Como hemos visto al referirnos a la muerte de Dios, la religión restaura *una y otra vez* lo vivo, lo *sobre-natural*, en la iterabilidad de una resurrección que requiere, como alimento para la *salud* de la *máquina*, del surgimiento de una nueva amenaza. Así, el concepto de *sobrenaturaleza* que evocan religión y poesía, cada una a su manera, reúne dos figuras que hallamos entrelazadas en el paradigma que constituye Cristo: la fuente

¹⁷⁴ «Recuerdo» («Andenken»), HÖLDERLIN, F. (2005), p. 227.

¹⁷⁵ JUANES, J. (2003), p. 201.

¹⁷⁶ La verdad, para Hölderlin, sólo puede vivirse a través de lo poético, RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1987), p. 259.

originaria, no mediada, de la vida, y la trascendentalidad cadavérica de lo que nos habla desde más allá de la muerte. Esa es, obligatoriamente, la condición de todo absoluto, de toda sacralidad, a la vez modelo y simulacro de lo existente. En la *naturalidad* del romanticismo hay ya implícito, pues, un impulso maquinal en lo que tiene de *re-producción* y *re-presentación* de la naturaleza sana y salva, mientras que en el hermetismo del arte autosuficiente de Mallarmé se oculta, sin cesar, la búsqueda del núcleo de lo (*super-*)*viviente*.

Volveré enseguida, al tratar de la escritura y la textualidad, a este asunto. Antes, sin embargo, es preciso decir algo acerca de la relación de la poesía moderna con las dimensiones social y económica contra las cuales, como aliadas del discurso científico de las Luces y de la quiebra maquinal de la modernidad, se define. Seguramente no sería aventurado afirmar que, sin la irrupción del capitalismo y de la industrialización y urbanización masivas de Europa en los siglos XVIII y XIX, lo que hoy damos por descontado cuando hablamos de poesía no existiría como tal. La fuerza y la debilidad de los poetas reside en la fuerza y la debilidad del sistema que ha introducido como norma, a ojos de gran parte de la sociedad europea, la inautenticidad del tener frente a la autenticidad del ser. Generalizado el mecanismo del interés y el beneficio económicos como canon de progreso y ascenso social, los poetas se recluyen en un reducto de espiritualidad y desinterés (la gratuidad del arte) que, condenándolos al margen, como su discurso, les concede también el prestigio de la pureza y la integridad moral —el ascetismo material de un sacerdocio— que pretenden monopolizar¹⁷⁷. Ellos (nos) guardan el secreto de lo esencial que se oculta, inmune, bajo la superficie de un mundo de transacciones, intercambios y palabrería vana. Hacen de su posesión de lo *propio* contra la proliferación económica y maquina de la *ex-propiación* enajenante el fundamento de su importancia en una colectividad que carece del contrapunto de una religión fuerte. La ostentación de lo espiritual es, por tanto, imprescindible en un doble juego de inclusión-exclusión que necesita escenificar con grandilocuencia el rechazo de lo burgués, lo utilitario, lo material, para disimular que el origen de la poesía en su dimensión autónoma y ontológica recién inaugurada se halla en la estructura que esos valores delimitan¹⁷⁸.

¹⁷⁷ «Presa de la conciencia desgraciada, los creadores, despreciados por las gentes de las finanzas, del comercio y de la industria, tenderán en su mayor parte a hacer de la cultura un sustituto del mito, una nueva totalidad, un lugar dedicado a lo sagrado, por oposición a los lugares materiales de la transacción y de la producción mercantil. Es evidente que, al reinar en un fragmento irreductible a la economía y cortado de lo social y de lo político, no pueden pretender resucitar el mito unitario, sino que solamente ofrecen su representación», DUPUIS, J.-F. (2004), p. 18.

¹⁷⁸ La espectacularidad de este rechazo no puede dejar de recordarnos al gesto inaugural, *místico*, de toda modernidad, basado en la proclamación de que se posee una presencia más vívida, menos mediada, del *presente*: «Quien pierda de vista la imbricación de la cultura en la organización espectacular, estará condenado a no comprender nada del romanticismo ni del surrealismo.

No sólo eso: el gesto tan violentamente *indemnizador* que los poetas y sus obras representan tiene también el carácter de una prevención, o una compensación *ritual*, ante la necesidad de participar, de uno u otro modo, del engranaje espectacular y mercantil del capitalismo. En ocasiones se trata de la redención de un pecado original: la mayor parte de los poetas de este período procede de las clases medias formadas al abrigo de la revolución burguesa, contra cuyos valores se vuelven con la mayor vehemencia. Antes que nada, contra el trabajo, consagrándose a un ocio improductivo que concede a su labor la aureola de una ofrenda *religiosa*, de una consagración gratuita equiparable al sacrificio de los primeros ascetas cristianos, exploradores espirituales volcados en la conquista de nuevos territorios de sacralidad con que compensar la *impiedad* de la comunidad¹⁷⁹. Pero también se trata de la reacción contra la necesidad de la poesía de mercantilizarse, es decir, de entrar en el circuito comercial del interés contra el que se ha constituido en núcleo protector. Es acaso la obligatoriedad para el poeta de hallar un modo de subsistencia que, de acuerdo con sus convicciones, no se salga del ámbito de la literatura, lo que, forzándole a condescender a la práctica de otros géneros como el periodismo o la novela, hipertrofia una sección específica de las letras y la aísla, manteniéndola sana y salva, de la contaminación del dinero, del interés, de la convención del gusto mayoritario. El poeta se resiste, muchas veces en vano, a producir mercancías maquinalmente, por lo cual subraya con especial empeño su carácter de creador original¹⁸⁰. Le interesa la relación con lo íntimo, con lo viviente, y no la absurda repetición que lo engarza en una suerte de cadena de montaje cultural y lo reduce a la

Inicialmente, todo lo que se concibe como algo nuevo lleva la marca del rechazo de la burguesía, de lo utilitario, de lo funcional. No existe artista, en la primera mitad del siglo XIX, que no funde su obra sobre el desprecio de los valores burgueses y del valor mercantil (lo que no impide en absoluto que se conduzca como un burgués y eche mano del dinero donde lo haya —como es el caso de Flaubert). El esteticismo pasa por la ideología del antivalor mercantil que vuelve el mundo vivible, y posee el secreto de un cierto estilo de vida, de una cierta valorización del ser, opuesto a ser reducido al tener, que es el estilo de vida del capitalista», *Ibidem*, pp. 18-19.

¹⁷⁹ De ahí la creación del submundo, genuinamente decimonónico e inexplicable en un contexto digamos «profano», de la bohemia, integrada por lo general por individuos de buena familia entregados a una vida plagada de penurias económicas a costa de su dedicación exclusiva a las letras. Esta suerte de voto de pobreza acerca a los artistas, de un modo siempre problemático, a dos clases sociales que comparten el desprecio de lo burgués: la aristocracia, que muchos de esos artistas reivindicarán bajo la forma de una *aristocracia espiritual*, y el proletariado, con algunas de cuyas proyecciones utópicas el nuevo arte coincide. El trabajo y las actividades que procuren un beneficio económico constituyen, no obstante, un tabú que alcanza su máxima expresión en la prohibición de trabajar que André Breton impone como condición de pertenencia al grupo surrealista.

¹⁸⁰ «Si no revienta la burbuja de cultura o se contenta, durante la mayor parte del tiempo, en multiplicar su propio reflejo, el creador corre el riesgo de dejarse transformar en simple productor de mercancías culturales o en funcionario del espectáculo ideológico-estético. Hombre del rechazo por el descrédito que el mundo de los negocios arroja sobre él, también es el de la falsa conciencia. Cuando el negociante le reprocha “no tener los pies en la tierra”, responde tomando partido por lo espiritual. De esta absurda querrela entre el “materialismo” mercantilista y el Espíritu, reaccionario o revolucionario, aún conserva el rastro el surrealismo», *Ibidem*, p. 20.

reproducción de un gesto que el sistema habría interiorizado como parte de su espectáculo *exterior*. Esta obligada participación de los circuitos contra los que combate —que le da, aunque ella finja no saberlo, su misma condición de posibilidad¹⁸¹— provoca, por tanto, la exasperación del gesto *indemnizador* de la poesía que, al menos hasta el surrealismo, continúa postulándose como el único reducto de pureza o de sacralidad dentro de la sociedad capitalista¹⁸².

En ninguna parte se ve mejor esta pulsión antiutilitaria y restauradora que en la operación sobre el lenguaje que lleva a cabo la nueva literatura lírica. Inserta en un mundo de intercambios que descuidan el puro ser para incidir en la transacción o en la sustituibilidad, la poesía moderna rechaza la comunicación para resaltar el mero aparecer de la palabra. En el doble repliegue de la escritura (girada sobre sí misma) y el poeta (vuelto sobre su alma), la poesía romántica se hace hermética, comunica apenas una incomunicabilidad, un estar-ahí intransitivo que se dice como enigma, que no confiesa el contenido del secreto; al abandonar la mimesis, abandona también toda voluntad pragmática¹⁸³. Se trata, en realidad, de un deseo de sustraer el lenguaje a la lógica mercantil que lo domina todo y restaurar una palabra sustancial, presente, total, *indemne*, frente a la palabra comunicativa y utilitaria que, en una vieja metáfora, es comparada recurrentemente al dinero, a las monedas gastadas que no tienen valor por sí mismas, sino por los objetos por los que se pueden cambiar. El poeta moderno desea distinguir su lenguaje del de la charla común, vive en la ilusión de poder crear una suerte de dialecto exclusivo que despoje a las palabras de la carga que la costumbre ha arrojado sobre ellas durante siglos y las devuelva limpias, brillantes, vírgenes, portadoras de una luz *otra* que no nos transmita los objetos designados sino que, como en el fulgor de una *revelación*, los vuelva a crear desde el principio¹⁸⁴. El poeta busca constantemente, pues, la palabra originaria, ésa que contenga la potencia no de una simple escritura, sino de una Escritura. La que marque en su despliegue una abolición de la historia. El diamante que oponga su brillo autoemanado al empañamiento progresivo de la moneda. El lenguaje poético ha de preservar y (re)generar la originariedad de la vida que el habla cotidiana, en su funcionamiento maquinal, automático, destruye y difiere hasta tornar ausente¹⁸⁵. Esta

¹⁸¹ DERRIDA, J. (2006), p. 114.

¹⁸² Según el autor o autores ocultos bajo el pseudónimo de Jean-François Dupuis, el surrealismo es «el último movimiento que creyó honestamente en la pureza del arte dentro del sistema de la mercancía», DUPUIS, J.-F. (2004), p. 48.

¹⁸³ ABRAMS, M. H. (1975), pp. 163-164.

¹⁸⁴ Según Novalis, el poeta «se ve obligado a emplear palabras, repitiéndolas, como para librarlas de su sentido habitual, gastado, demasiado general, y para conferirles esa significación única, evocadora de una sola realidad espiritual concretísima, que es la meta que quiere alcanzar», BÉGUIN, A. (1978), p. 260.

¹⁸⁵ En muchos poetas modernos encontramos una resistencia al lenguaje basado en esa condición monetaria que oculta presuntamente el sentido y el núcleo de la vida. Así en la primera etapa de Rilke:

indemnización de la lengua común se manifiesta en otra reduplicación *espectral* de la palabra en dos dimensiones diferentes: el lenguaje, asociado a la retórica, la conversación diaria y todos los géneros comunicativos, y el Verbo¹⁸⁶, aliado en general de la voz, la profecía y la esencia verdadera de las cosas, de cuya materialidad se desvincula en la ya consabida *sobrenaturalidad*. El Verbo, además de las evocaciones bíblicas que contiene, pretende ser el órgano de una metafísica: apunta sin duda a una dimensión espiritual, interior, *religiosa*, a la búsqueda de una sustancia atemporal bajo el velo ilusorio de las apariencias. No utiliza los objetos, sino que los consagra en su unicidad; no los sustituye, sino que los depura, los restablece en su integridad¹⁸⁷.

Esta *indemnización* del trasiego insustancial de lo mercantil se realiza, por tanto, a través de la *indemnización* del lenguaje cotidiano, que requiere una restauración que lo aleje de su funcionamiento actual como instrumento de las más diversas transacciones sociales. Devolver la poesía a ese lenguaje es, según numerosos autores de fines del siglo XVIII y principios del XIX, *restablecer* el lenguaje original anterior a la caída, que fue el poético, degenerado después en la historicidad de la prosa¹⁸⁸. Es transformar las palabras, de mediación sucesiva que las hace desaparecer una vez desvelado el objeto que vienen a entregar, en presencia autónoma ajena a cualquier utilidad, inservible para todo lo que no sea proclamar su propio ser total. De ahí que el verso constituya el método ideal para reducir al

«Pero el lenguaje, sistema de signos que están en lugar de las cosas, es también el instrumento del intercambio por excelencia, tanto y más que el dinero: transforma una cosa en otra, es el vehículo de su circulación y transformación; es —como el dinero— el alma del comercio, que Rilke, hostil a la anónima nivelación industrial, admiraba por su “originalidad y juventud”, por su capacidad de unir continentes y acercar lo próximo a lo lejano. [...] Ahora bien, tanto en un caso como en otro, destruyen o pierden la vida. En uno de los poemas juveniles de Rilke se dice que las palabras son solamente muros tras los que brilla el sentido; la vida, prosigue el poema, a duras penas se vuelve perceptible en el eco de sus dominios, hace oír su voz —aunque sea quedamente— sólo cuando el firme poder del discurso se ha atenuado o alejado. Inefable en su intensidad, el sentido resplandece sólo tras las palabras, que tienden a velarlo u oscurecerlo», MAGRIS, C. (1993), p. 203.

¹⁸⁶ Cfr. ABASTADO, C. (1979), p. 83. Aun siendo ésta una idea de estirpe fundamentalmente romántica, Mallarmé la retomará con fuerza a fines del siglo XIX: «Le Verbe est une essence; le Langage est sa “*négarion*” et sa manifestation concrète: “*Le Verbe à travers l’Idée et le Temps qui sont la négation identique à l’essence du Devenir devienne le Langage*”. Le Verbe est une “*idée*”; le Langage est sa dimension historique dans l’existence et la durée: “*Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l’Être, le Temps devenu son mode: cela à travers les phases de l’Idée et du Temps en l’Être, c’est-à-dire selon la vie et selon l’Esprit*”», *Ibidem*, pp. 291-292.

¹⁸⁷ Este sentido de depuración adquiere un carácter extremo en las teorías de Mallarmé, convencido de que la palabra esencial tiene como función no tanto representar como destruir el objeto que nombra, reintegrarlo pues a la ausencia material de su noción pura: «“A quoi bon, dit Mallarmé, la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure”. On trouve, dans cette réponse, une indication remarquable. Le mot n’a de sens que s’il nous débarrasse de l’objet qu’il nomme: il doit nous en épargner la présence ou “le concret rappel”. Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l’objet absent, elle l’annihile», BLANCHOT, M. (1972), p. 37.

¹⁸⁸ Cfr. por ejemplo las opiniones al respecto de Von Schubert en BÉGUIN, A. (1978), p. 146.

máximo los nexos sintácticos que marcan la servidumbre temporal del lenguaje. Las conexiones van progresivamente reduciéndose en el interior de los poemas, los convierten en una suerte de conglomerado de fulguraciones que, limitando el uso de la puntuación, las comas o, incluso, los verbos, restablece un decir fragmentario pero total en cada una de sus partes, cada vez más alejado de la mimesis o la representación de cualquier clase de realidad tangible¹⁸⁹. Ello acentúa la separación que la poesía desea resaltar entre el discurso *propio* y preciso de la ciencia o la economía —el discurso hegemónico de las Luces—, que alude a contenidos cuantificables, y su orgullosa *impropiedad*, de la que hace gala por mor de la vinculación bien con lo vivo y espontáneo, bien con la indecidibilidad de cualquier absoluto *sobre-natural*, multiplicando progresivamente los tropos y apelando al símbolo y al absurdo, de resonancias proféticas.

No obstante, como ya hemos visto al hablar del automatismo del gesto religioso y, por tanto, de la *indemnización*, que se halla inscrito en la poesía moderna, toda reacción ante la máquina es asimismo maquinal¹⁹⁰. Resulta imposible escapar a ese resorte que, en la medida en que representa lo *natural*, lo instintivo, se convierte en otra forma de la indemnidad o lo viviente encarnada en el propio despliegue de la nueva poesía. Esa indemnidad, sin embargo, se encuentra amenazada por aquello mismo que constituye la condición de posibilidad y el instrumento de su salvación: la escritura y el texto. El sueño de los poetas con un Verbo que subsane todas las imperfecciones, toda la *mecanicidad* reiterativa del lenguaje y la escritura, tiene que ver en el fondo con el rechazo, largamente tematizado durante estos siglos, a encasillar o desvirtuar la poesía, contenido puro de la conciencia o modo de comprensión de aquello que no tiene forma (lo sagrado o lo secreto), en la esclerótica máquina del texto¹⁹¹. Así, la revivificación del lenguaje

¹⁸⁹ Mallarmé entiende el verso como re-unión de la dispersión y el aislamiento de las palabras que en el habla cotidiana se hallan sometidas al azar y, a la vez, como regeneración del lenguaje y el mundo: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère», «Crise de vers», MALLARMÉ, S. (2003), p. 260. Dice Maurice Blanchot respecto a este pasaje: «Il est manifeste que si le vers “de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire”, c'est d'abord que les mots y ont cessé d'être des “termes” (où l'on s'arrête) et se sont ouverts à l'intention qui, à travers eux, chemine, en dehors de toute réalité qui puisse y correspondre», BLANCHOT, M. (1972), p. 41.

¹⁹⁰ «La reacción ante la máquina es tan automática (y, por consiguiente, maquinal) como la vida misma. Semejante escisión interna, que abre la distancia, es también lo “propio” (en la medida en que también es lo *indemne*: *heilig*, santo, sagrado, salvo, inmune, etc.), aquello que acomoda la indemnización religiosa con todas las formas de propiedad y del idioma lingüístico en su “literalidad”», DERRIDA, J. (2006), p. 98.

¹⁹¹ Haré referencia más por extenso a esta cuestión en el capítulo 3.2.

poético como potencia reveladora y originaria que acabamos de repasar convive, en muchos autores, con el temor a mancillar el núcleo indemne y espontáneo de la poesía en la rigidez inerte de una textualidad que en el fondo no difiere en nada de aquélla contra la que el poeta lucha¹⁹². La única posibilidad, no obstante, de que la lírica cumpla con su labor de compensación reside en vencer las resistencias a esa exterioridad que parece agredirla y confiar a los textos, poemas convertidos en maquinarias de trascendencia, como vimos, la tarea de la *resacralización*. Se trata de un proceso en todo semejante al de *autoinmunización* que Jacques Derrida ha propuesto, dentro de la lógica de lo indemne, para la religión¹⁹³. La poesía debe aliarse a la maquinaria del texto que difunde su mensaje y, por tanto, la protege, pero en esa protección se halla implícita una amenaza, un desalojo de su lugar *propio*, allí donde conserva su integridad sin dispersarse. Es por eso, acaso, que durante todo el período se prolonga esta posición ambivalente respecto a la escritura, que oscila entre una aceptación sin reservas y un rechazo entre visceral y resignado¹⁹⁴.

La contradicción de lo moderno que asalta a estos poetas reside, pues, en su necesidad de desmecanizar la realidad por medio del mecanismo supremo: la escritura. A partir de determinado punto, de hecho, el intento *indemnizador* se confía, por una lógica extrema de la autoinmunización, a procedimientos que se imbrican muy estrechamente con la ciencia o la técnica. La poesía demuestra con ello su carácter de adherencia al discurso tecnocientífico de las Luces, contra cuyos excesos opera con sus mismas armas. Tanto Mallarmé como los surrealistas, epígonos acaso del período, parecen querer establecer una precisa metodología escritural para la práctica de la poesía. Mallarmé pretende hacer de esa máquina minuciosa la figura de una trascendencia que, en su *arti-ficialidad*, inmuniza la amenaza proteica de lo vivo en tanto *potencialmente muerto*, que él llama «azar». La poesía adquiere así un valor repetitivo y sistemático con el objeto de generar una indemnidad superior. Se produce una hipertrofia de la técnica que desatiende el contenido, esto es, el autor

¹⁹² Cfr. a este respecto la cita acerca de Rilke en la nota 185.

¹⁹³ «En cuanto al proceso de autoinmunización que nos interesa muy especialmente aquí, éste consiste, para un organismo vivo, en protegerse, en resumidas cuentas, de su propia autoprotección destruyendo sus propias defensas inmunitarias. Puesto que el fenómeno de esos anticuerpos se extiende a una zona mucho más extensa de la patología y puesto que se recurre cada vez más a unas virtudes *positivas* de los inmunodepresores destinadas a limitar los mecanismos de rechazo y a facilitar la tolerancia de determinados injertos de órganos, nos escudaremos en la autoridad de esa ampliación y hablaremos de una especie de lógica general de la *autoinmunización*. Nos parece que ésta es indispensable para pensar hoy en día las relaciones entre fe y saber, religión y ciencia, así como la duplicidad de las fuentes en general», *Ibidem*, p. 133.

¹⁹⁴ Dice Derrida, en el mismo sentido, acerca de las relaciones entre religión y tecnociencia, necesitadas de aliarse para la difusión y la efectividad de la primera: «La religión reacciona de inmediato, *simultáneamente*, declara la guerra a aquello que no le confiere ese nuevo poder más que desalojándola de los lugares que le son propios, *en verdad del lugar mismo*, del *tener-lugar* de su verdad. Entabla una guerra terrible contra lo que no la protege más que amenazándola, según esa doble estructura contradictoria: inmunitaria y autoinmunitaria», *Ibidem*, p. 99.

pone en práctica una técnica de gran complejidad que se aplica sobre nada en concreto, sobre una evanescencia que hace resaltar la propia maquinabilidad de lo textual como *lugar* de lo indemne. Los surrealistas, en cambio, consagran el supremo automatismo de la máquina o del experimento (la muy elocuente «escritura automática» que les hace proclamarse inicialmente un proyecto científico, y no literario¹⁹⁵) como estado de naturaleza que debe revelarnos la fuente sagrada e inagotable de nuestro ser. Una fuente que mana sin interrupción y sin voluntad: nada más maquinal ni, al mismo tiempo, más vivo; la escritura automática asume la función de desalienar esta figura de nuestro pensamiento, enajenada por otra máquina, la de la conciencia y la moral¹⁹⁶. Para ello, no tiene inconveniente en convertir al mismo hombre, el reducto más incommovible de lo espontáneo y de lo natural, en un *aparato* receptor, deshumanizándolo para hacerle encontrar su fondo transpersonal y puro¹⁹⁷.

Es indudable que cierta melancolía¹⁹⁸ de lo moderno —pero también cierta condición de éxito de sus pretensiones *religiosas*— tiene que ver con esto: la poesía trata de preservar o indemnizar la vida, amenazada por las máquinas de la modernidad muda, pero para ello no tiene más *remedio* que entrar en la lógica global de la maquinabilidad multiplicando las máquinas-objeto —los textos— que no dejan de ser mudas a su modo: ocultando el sentido, produciendo una ilegibilidad que es, como vimos en el capítulo anterior, el propósito originario de la escritura, opacando a su vez el núcleo indemne de la vida. Ocultar u opacar, sin embargo, es también

¹⁹⁵ Cfr. NADEAU, M. (1972), pp. 62-63 y 172.

¹⁹⁶ En su lista de características que distinguen a la escritura automática surrealista de experimentos similares en el pasado tales como los de los médiums, Sarane Alexandrian multiplica los términos referidos a lo puro, lo propio, lo extraño, lo instrumental, lo maquinico, la fuente: ««A.— Elle vise à montrer combien l'homme *raisonnant* est étranger à lui-même, ignorant des courants en formation au fond de son être. Elle veut le *désaliéner*, en libérant la partie de sa personnalité esclave de la raison, en donnant à cette partie le pouvoir de diriger ses propos et ses actes. Si le médium se croit mû par l'âme d'un mort, le surréaliste prétend être l'instrument du principe même de la vie sensible. [...] C.— Elle n'exprime pas à proprement parler l'inconscient, mais un élément fluide, mouvant et pur, générateur de la pensée et du langage, réservoir inépuisable d'images, que nous appellerons la *source*. La source est un flux intérieur d'expression qui n'est pas encore contaminé par la nécessité du sens. L'opération fondamentale de l'écriture automatique consiste à faire *entrer la source*. Le texte de Breton *Entre la source* montre qu'il entendait la détourner de son cours, la capter, l'entraîner avec lui. Le poète surréaliste est comme un pêcheur qui pêche l'eau, au lieu de se contenter de pêcher les poissons. Il ne sépare pas les faits psychiques de l'élément qui les baigne», ALEXANDRIAN, S. (1974), pp. 97-98.

¹⁹⁷ Del *Primer Manifiesto*: «Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización, nosotros que en nuestras obras nos hemos convertido en los sordos receptáculos de tantos ecos, en los modestos *aparatos registradores* que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizá estemos al servicio de una causa todavía más noble. Nosotros devolvemos con honradez el “talento” que nos ha sido prestado. Si os atrevéis, habladme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo. Nosotros no tenemos talento», BRETON, A. (2002), p. 35.

¹⁹⁸ Ahondaremos en las ricas valencias de este término en relación con una lógica moderna de la escritura en el capítulo 3.2.

proteger. La melancolía por no poder sino *extender* el mal y la amenaza¹⁹⁹ convive, como ya he dicho, con la conciencia de que acaso sólo un *arti-ficio* pueda revertir, *ya*, el efecto de todos los artificios. La vida se encuentra irremediabilmente expuesta: no sólo a lo que en la modernidad la ha degradado alejándola de sí misma, sino también a la nueva naturaleza descrita en términos sustancialmente maquinales por la ciencia y el positivismo. La espontaneidad de la naturaleza no es tal: mecanicismo de las reacciones biológicas, de la neurología, implacabilidad de la muerte que sobreviene como un *cese de las funciones* del cuerpo mecanizado, automatismo de las reacciones psicológicas; todo ello propicia, en definitiva, la instauración de una extrañeza, de una *desapropiación* de nosotros mismos que despierta el deseo de recuperar, en otro estrato, la identidad perdida y la indemnidad de lo vivo que nos es *propio*. La fruición con que los surrealistas se arrojan sobre la presa, también científicamente descrita, del inconsciente, da testimonio del ansia de los poetas por hallar un núcleo indemne del sujeto que se halle a la vez *fuera y dentro de nosotros*. Sólo la exterioridad, como sucede en el caso de los absolutos *místicos*, garantizará la indemnidad perfecta de aquello que, siendo *sobre-natural*, es siempre ciertamente *artificial*. Por ello el poeta moderno, devoto de una interioridad que está más allá —es decir, fuera, *antes*— de su individualidad biológica, se consagrará con ardor, en ocasiones sin saberlo, sin perspectiva histórica, a la *poiesis* que construye maquinamente nuevas formas de absoluto en lo exterior, nuevas *sobrenaturalezas* en las que albergar la verdad, lo puro, lo natural, todo aquello que se siente desalojado de su sitio. El objeto material se convierte entonces, al tiempo que en un instrumento de degradación de lo indemne que nos constituye, en un *lugar* donde albergar el espíritu —en una *habitación para el fantasma*, en un espacio de representación o generación *heliotrópica* de la *atopía* o de la alteridad más viva que lo vivo—, la subjetividad difusa que puede salvarnos²⁰⁰. La escritura sufre el mismo proceso: deviene a la vez agresión contra la vida y refugio contra todo lo que en ella amenaza a lo vivo²⁰¹.

¹⁹⁹ Así se ha interpretado, en parte, el silencio de algunos poetas modernos como Rimbaud, motivado, según Steiner, por un rechazo de las constricciones a la fuerza vital que impone la escritura, demasiado pequeña para contenerla, STEINER, G. (1990), pp. 78 y ss.

²⁰⁰ La poética del *ready-made* podría acaso entenderse, desde este punto de vista, como un deseo de *indemnizar* objetos mecánicos y funcionales a través de su *consagración* como tótems individuados, dotados del espíritu (artístico) que en su serialidad les falta. Ya Baudelaire, conceptuando la modernidad como un período de decadencia, hallaba en el reino de lo artificial una belleza pura, superior en determinados aspectos a la naturaleza: «A ello se añade que, para fundar el reino absoluto de lo artificial, el poeta acepta todos los actos que la naturaleza excluye. Precisamente porque las masas cúbicas de piedra de las ciudades carecen de naturaleza y a pesar de que constituyen el lugar del mal, pertenecen a la libertad del espíritu, son paisajes inorgánicos del espíritu puro», FRIEDRICH, H. (1974), p. 57.

²⁰¹ La literatura centroeuropea, según Claudio Magris, se ha protegido de la crueldad de la vida cotidiana y su fluir a través de la escritura, el refugio de un tiempo abstracto, ahistórico, MAGRIS, C. (1993), p. 228. Algunos de sus autores, sin embargo, han comprendido la ambivalencia de este

El mecanismo de autoinmunización es claro: si la naturaleza se transforma, por una doble lógica de lo *religioso* que aquí se actualiza históricamente *una vez más*, en un peligro y una extrañeza a la par que en un objetivo, no habrá más *remedio*, para restablecer lo que la modernidad ha escindido, que vencer las propias defensas inmunitarias de la poesía y dejar venir a la máquina, instrumento no sólo de agresión sino también, en la propia Medicina, de reparación *arti-ficial* de la salud²⁰². Una indemnidad artificiosa, excesiva, en cierto modo *inerte* —lo cual significa, también, sometida a una inercia—, es acaso la única posible tras la gran quiebra histórica de lo moderno. La recuperación del dios resucitado se lleva a cabo siempre en lo que tiene de *super-viviente*, es decir, de muerto en su misma vida, o viceversa²⁰³, pero es quizá en este momento de diseminación de los *misticismos* donde el carácter diferido, suplementario, *espectral*, de las nuevas formas de absoluto, de plena *vivencia* compensadora, se pone más de manifiesto. Los poemas y técnicas de composición poética, devenidos como hemos visto *máquinas de trascendencia*, han sanado a la modernidad, con su condición *poiética* que afecta a todo el arte, de la herida dejada por la ausencia de(l) Dios, que ha convertido la realidad y la naturaleza en un espacio desangelado, mecánico y amenazante. Los surrealistas con su rechazo del pensamiento consciente, Baudelaire exaltando como espacio literario la ciudad que representa el mismo pecado original que parece denunciar, Mallarmé que, a cualquier flor real, prefiere «l'absent de tous bouquets»²⁰⁴, los futuristas que buscan en la hipérbole contemporánea de la máquina la fuerza vital que se sustraería a lo maquinal, así parecen corroborarlo. El arte, en las más diversas acepciones de la *tekhne*, parece convertirse en un ámbito de protección o defensa frente a la naturaleza o la vida cotidiana²⁰⁵.

concepto: «Rilke es uno de los grandes poetas que adoptan una táctica defensiva para captar al menos un vislumbre de ese sentido; a semejanza de otros poetas contemporáneos, se da cuenta de que lo cotidiano es una amenaza para la poesía de la vida, y de que sólo atrincherándose contra ello puede confiarse en salvar algún destello de esa poesía. La escritura es una de tales defensas. Malte escribe, pero intuye el carácter mortífero de esa defensa, autodestructiva como los laberintos del animal kafkiano o como la gran muralla de que habla Canetti, que es reforzada y aumentaba cada vez más hasta cubrir por completo, asfixiándolo, el territorio que debería proteger», *Ibidem*, p. 208.

²⁰² Derrida menciona precisamente «todo aquello que alía a la máquina teletecnocientífica, esa enemiga de la vida al servicio de la vida, con el recurso mismo de lo religioso, a saber, la fe en lo más vivo en cuanto muerto y automáticamente *superviviente*, resucitado en su espectral *phantasma*, lo santo, lo sano y lo salvo, lo indemne, lo inmune, lo sagrado, todo lo que traduce, en una palabra, *heilig*», DERRIDA, J. (2006), p. 101.

²⁰³ Cfr. *infra*, nota 206.

²⁰⁴ MALLARMÉ, S. (2003), p. 259.

²⁰⁵ Algunas teorías estéticas de este período, sobre todo en el paso entre los siglos XIX y XX, extienden esta categoría del arte como refugio a todo lo que consideran digno de ese nombre. Así lo hace por ejemplo Worringer, que en su obra de 1908 *Abstracción y naturaleza* dice que el temor está en la base de la creación de los primitivos: el primitivo siente necesidad de separarse de la naturaleza hostil y se refugia en los modelos geométricos más allá del mundo representacional, con lo cual instituye el arte como elemento autónomo frente a la naturaleza. Por medio de la línea recta, además,

La búsqueda, en definitiva, se dirige, como en la religión, a aquello que está más (indemnemente) vivo que lo vivo, a la *super-vivencia* que, según he sugerido ya, reduce la vida *propriadamente dicha* a algo menor, a un simulacro mudo de lo que la simula. La apertura autoinmunitaria a la máquina del texto es, para la vida que la poesía cree representar, la aniquilación en un doble o un espectro que la salva y que parece identificarse con esa realidad absoluta de que hablaba Novalis al referirse a lo poético. Es preciso el sacrificio, que reduce a su vez lo real a la condición de espectro ilusorio y mudable —espectro *sombrío*, cadavérico, frente al espectro de luz de la *sobrenaturaleza* que se *revela* en la transparencia del arte—, para alcanzar el más allá de la vida que sólo corresponde a los resucitados, aquellos que han necesitado morir para *sobre-vivir*²⁰⁶. De ahí, quizá, el gusto romántico por la muerte, equiparada a la dimensión paralela y total del sueño, un exceso de la naturaleza humana que reintegra, sacando de sí al individuo, *desapropiándolo*, lo que éste tiene de más propio. El espíritu, la interioridad inalienable del sujeto, *sobre-vive* en la exterioridad de lo que nos individualiza, el cuerpo: la separación se convierte en re-unión con nosotros mismos, y el amor, la re-unión con el otro y con lo otro, se consuma en ese punto con mayor potencia, con mayor *vitalidad*, que en el curso de una cotidianeidad que multiplica los obstáculos sociales y lo reduce a transacción comercial²⁰⁷. El sacrificio o la obliteración de lo real²⁰⁸ y el exceso de lo vivo se aprecian, por lo demás, con mucha claridad en determinados términos que proliferan

conquista la independencia y una forma absoluta de existencia, al alejarse plenamente de todo nexo natural, cfr. VEGA, A. (2002), pp. 98-99.

²⁰⁶ «Ese exceso sobre lo que está vivo y cuya vida no vale absolutamente salvo si vale más que la vida, más que ella misma, en resumidas cuentas, es lo que abre el espacio de muerte que se vincula con el autómatas (ejemplarmente “fálico”), la técnica, la máquina, la prótesis, la virtualidad, en una palabra, las dimensiones de la suplementariedad autoinmunitaria y autosacrificial, esa pulsión de muerte que se afana en silencio sobre toda comunidad, toda *auto-co-inmunitad* y, en verdad, la constituye como tal, en su iterabilidad, su herencia, su tradición espectral. Comunidad como *auto-inmunitad co-mún*: no hay comunidad que no alimente su propia autoinmunitad, un principio de autodestrucción sacrificial que arruina el principio de protección de sí (del mantenimiento de la integridad intacta de uno mismo), y ello con vistas a alguna super-vivencia invisible y espectral. Esta atestación autocontestataria mantiene a la comunidad autoinmune en vida, es decir, abierta a otra cosa distinta y que es más que ella misma: lo otro, el porvenir, la muerte, la libertad, la venida o el amor del otro, el espacio y el tiempo de una mesianicidad espectralizante más allá de cualquier mesianismo», DERRIDA, J. (2006), pp. 105-106.

²⁰⁷ El motivo del amor a través de la muerte es un *topos* frecuente de la literatura romántica, por ejemplo en los *Himnos a la Noche* o en *Cumbres borrascosas*. Tematiza la imposibilidad, en vida, de la posesión o *apropiación* total del otro (del Otro, del Uno) que nos re-uniría con lo que *verdaderamente* somos, para presentarnos enseguida la existencia de esa posibilidad general de *apropiación* en la muerte.

²⁰⁸ Este sacrificio es también, o sobre todo, la exigencia del autosacrificio para cumplir con el pudor que exige lo indemne, la pureza de lo vivo: «...la ley de lo indemne, la salvación de lo salvo, el respeto púdico de lo que es sacrosanto (*heilig, holy*), exige y excluye a la vez el sacrificio, a saber, la indemnización de lo indemne, el precio de la inmunidad. Por consiguiente, la autoinmunización y el sacrificio del sacrificio. Éste representa siempre el mismo movimiento, el precio que hay que pagar para no herir o dañar a lo otro absoluto. [...] El respeto absoluto ordena, en primer lugar, el sacrificio de sí mismo, del interés máspreciado», *Ibidem*, p. 106.

en la poesía moderna e inscriben ya este gesto, oscuramente, en su programa. Mencionaré dos ejemplos análogos, casi idénticos, donde se lee con toda nitidez la superación-aniquilación de lo natural o lo real en un ámbito, fundado o perseguido por la poesía, que es ya inhumano —*sobre-humano*— a la vez que absoluto e indemne. En primer lugar, la palabra *surnaturalisme* que Sainte-Beuve adapta en 1833 de un texto de Heine para designar la tendencia fundamental de la poesía romántica contemporánea²⁰⁹. La misma palabra es utilizada por Baudelaire²¹⁰ y retomada, casi un siglo después, por Saint-Pol Roux, que denomina con ella la aspiración principal de su poética. Pero el más explícito de todos es acaso el más célebre: el surrealismo. Mucho más cuando ese nombre, extraído de un título de Apollinaire, encuentra a posteriori su etimología en la pretendida «superrealidad», exceso *indemnizador* de la realidad y de la naturaleza que pretende consagrar, a través de la maquinalidad de los experimentos poéticos, un territorio espectral que integre en un solo espacio lo que en nuestro mundo se encuentra separado. La superrealidad reunirá lo real y lo irreal, el devaluado consciente y el abisal inconsciente, en un equilibrio que ha de contrarrestar las amenazas que se derivan de ambos. Se trata, en definitiva, de una *super-vivencia* absoluta nacida de la síntesis dialéctica, y por tanto constituye una fusión de contrarios que suplementa las carencias vitales de las dos facetas de la vida. Es una trascendencia que indemniza, sin salirse en teoría de lo inmanente —sino rasgándolo como un velo, abriendo a través del sacrificio de lo real a la *revelabilidad* de lo *religioso* en este mundo, en el interior del hombre²¹¹—, la maquinalidad de una naturaleza humana caída en la miseria reductora y enajenante de la transacción social, económica, biológica, *enfermiza*; en resumen, en aquello que le inocular el mal y la amenaza de muerte, que la convierte por sí misma en la inhumanidad de la violencia, de la opresión, del simulacro sentimental, de la renuncia a la propia potencia vital en la veneración de un Dios alienante. La superrealidad se alcanza, autoinmunitariamente, a través de un abandono al automatismo: automatismo de la escritura, automatismo del inconsciente en el sueño o en la hipnosis, automatismo del cuerpo que, como un *autómata*, vaga por la ciudad en busca del azar que lo ilumine, automatismo del absurdo que se aleja de la representación. Acaso con mayor virulencia, esta reacción contra lo humano se puede encontrar en los antecedentes directos del surrealismo, sobre todo en el Lautréamont de los *Cantos de Maldoror*. No faltan rasgos semejantes en Baudelaire,

²⁰⁹ RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 9.

²¹⁰ Cfr. ABASTADO, C. (1979), pp. 141-143.

²¹¹ Son muy curiosos a este respecto los denodados esfuerzos de Breton y otros surrealistas por compaginar su materialismo, especialmente en la fase marxista del movimiento (*Segundo Manifiesto*), con el espiritualismo casi voluntarista de que dotan a la naturaleza en conceptos como el del azar objetivo. Cientificismo (en la adhesión al psicoanálisis) e irracionalismo parecen buscar una mutua compensación que acaso no es sino alianza al servicio de lo que vive por debajo o más allá de la vida.

en Rimbaud o en vanguardias como el futurismo. En todos los casos se produce un ataque contra la *natural-idad* de lo humano: los sentimientos, lo vivo, lo moral, incluso el espíritu, son objeto del mayor desprecio. Lautréamont, en busca de un absoluto que indemnice la vida y la prive del mal y de la amenaza biológica, hiere el cuerpo, lo lacera, lo despedaza —para acentuar el ultraje, las víctimas de Maldoror suelen ser niños²¹²—, lo animaliza²¹³ o lo entrega a la ferocidad del piojo o la hembra del tiburón, lo mecaniza fosilizándolo en la apariencia inmóvil de un cadáver de siglos que se funde insensiblemente con espadas, puñales, parásitos y depredadores de toda laya, para vencer «al Creador»²¹⁴. En la práctica del mal logra encontrar el antídoto *sobre-natural* de un infinito. La deshumanización de que tan largamente se ha tratado al estudiar el fenómeno de la poesía y el arte modernos²¹⁵, pues, parece hallarse entrelazada indisolublemente con un impulso *religioso* de indemnización sacrificial que pretende paliar, precisamente, la deshumanización general de la sociedad operada por la modernidad. ¿Hasta qué punto, sin embargo, es esa primera quiebra deshumanizadora también una cuestión de fe *en* la poesía?

1.2.4. EL DOBLE MOVIMIENTO DE LA INDEMNIDAD

En esta última sección, quiero tratar brevemente la sombra de una duda: la fe que exige la poesía sobre el *lugar* indemne, puro, sagrado, íntimo, desde donde nos habla y adonde nos conduce para salvarnos de todas las acechanzas de la modernidad, ¿se limita sólo a eso? ¿No lleva también inscrita la petición de una fe en lo que propiamente la motiva o la solicita, en la misma quiebra o caída histórica, en la escasez moderna de lo vivo que, al fin y al cabo, nos llega tematizada por la misma poesía? De ser así, su voz, situada antes —si se puede hablar así— de la escisión entre lo *propio* y lo *impropio*, nos estaría anunciando a un tiempo, en un solo gesto, la circunstancia que la exige y su mismo nacimiento. Su cualidad de *moderna* contra la modernidad podría estarnos dictando, ya, su ambivalencia indecible: la historicidad del concepto, mencionada tempranamente por Hölderlin, consistiría entonces en una doble condición de producto y origen de la modernidad. Si la poesía que surge en el siglo XVIII lo hace dentro del automatismo de lo *religioso*, que exige siempre la muerte de un dios para resucitar en su resurrección²¹⁶, también se sitúa, en

²¹² Cfr. LAUTRÉAMONT (1995), pp. 88-91 y 193-196.

²¹³ Cfr. BALAKIAN, A. (1947), pp. 71-72.

²¹⁴ LAUTRÉAMONT (1995), pp. 229-232.

²¹⁵ Cfr. BALAKIAN, A. (1947), p. 97, sin olvidar por supuesto el célebre ensayo de Ortega y Gasset.

²¹⁶ Hemos hablado arriba de la recurrencia histórica de este proceso, que determina la maquinaledad misma de lo religioso en Occidente, repitiendo en cierto modo el sacrificio antimaquinaled por

el anverso de ese movimiento, como el discurso que hace posible lo religioso gestando en su interior las dos fases: caída y retorno²¹⁷. De ahí quizá que, volviendo a los juegos de luz, podamos entender a un tiempo la poesía moderna como revelación y apertura a la *revelabilidad*; es lo que Hölderlin, acaso, intentaba decirnos en los versos de «Como en día de fiesta...» citados más arriba: la voz del poeta se halla a la vez fuera, diciendo la noche y, por tanto, la posibilidad del amanecer, y dentro, portando en la luz de sus palabras repentinamente aparecidas la decibilidad de lo divino.

Si todo esto es cierto, la poesía estaría proyectando la *ilusión* —con todas las precauciones que debemos mantener en una afirmación de este tipo— de una caída que la reclamaría después, *indefectiblemente*, como salvadora. La tematización de la vulgaridad, de la mercantilización, o del peligro para la integridad de los valores y del ser, serían entonces apenas una treta para dotarse de sentido *indemnizador* o *religioso*, el único que puede sostenerla, el único que puede a su vez preservarla como voz que con seguridad ha de ser escuchada. Según Hugo Friedrich, tal como vimos al principio, el problema de Baudelaire se resume en la pregunta «¿cómo es posible la poesía en una civilización comercializada y dominada por la técnica?»²¹⁸. Ello denuncia un planteamiento idealista, que tiende a concebir la poesía como un universal ahistórico que en la modernidad ha perdido sus condiciones de posibilidad. En realidad, se trata de una pregunta sobre la indemnidad de la propia poesía, puesta en peligro por la civilización tecnocientífica. Pero la pregunta adecuada debería ser seguramente doble, e inversa: ¿cómo sería posible la nueva poesía históricamente fundada *sin* la modernidad, y cómo sería posible la quiebra de la modernidad sin la *indemnización* prometida o realizada por la poesía? Toda fractura, como el secreto de que hablamos más arriba, se presenta en cierto modo como «enigma hermenéutico»: el punto de partida de un guión de restablecimiento que la propone como afirmación de su pertinencia. El gesto fundacional de la poesía moderna, si aceptamos este planteamiento, podría leerse en un pasaje de los *Cantos de Maldoror*, donde se escenifica nítidamente el proceso autoinmunizador que requiere la curación de aquello mismo que ha generado la herida; o, mejor dicho, el movimiento por el cual un individuo —que podemos trasponer aquí a la poesía en general— hiere un cuerpo, pone una (la) vida en peligro, con el solo objetivo de poder erigirse después en su salvador:

antonomasia: la Pasión de Cristo en busca de una *super-vivencia* como Dios más allá de lo humano, es decir, de la muerte y la naturaleza.

²¹⁷ Dentro del esquema tripartito tantas veces repetido por la poesía romántica, la caída es contemplada en muchas ocasiones como un elemento positivo, la vía hacia un bien mayor. Sin esa caída no existiría la reintegración que la propia poesía dice y *efectúa* performativamente, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 209 y 253.

²¹⁸ FRIEDRICH, H. (1974), p. 47.

Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días. ¡Oh!, qué dulce resulta entonces arrancar brutalmente del lecho a un niño que nada tenga todavía sobre el labio superior y, con los ojos muy abiertos, simular que se pasa suavemente la mano por su frente, echando hacia atrás sus hermosos cabellos. Luego, de pronto, cuando menos lo espera, hundir las largas uñas en su tierno pecho, *cuidando de que no muera* [...]. Véndale los ojos mientras desgarras sus palpitantes carnes; y, tras haber escuchado durante largas horas sus sublimes gritos, [...] tras haberte apartado como un alud, saldrás corriendo de la vecina alcoba y *fingirás acudir en su ayuda*. Le desatarás las manos de hinchados nervios y venas, devolverás la vista a sus extraviados ojos, lamiendo de nuevo sus lágrimas y sangre. [...] Cómo se conmueve el corazón al poder consolar al inocente a quien se ha hecho daño; «Adolescente que acabas de sufrir crueles dolores, ¿quién ha podido cometer en ti un crimen que no sé cómo calificar? ¡Infeliz! ¡Cuánto debes de sufrir! [...] ¡Ay!, ¿qué son pues *el bien y el mal*? ¿Son acaso una misma cosa con la que damos, rabiosamente, testimonio de nuestra impotencia y de nuestra pasión por alcanzar el infinito, aun con los medios más insensatos? [...]». Tras haber hablado así, habrás hecho daño a un ser humano y, al mismo tiempo, serás amado por él.²¹⁹

Lamentablemente, es imposible hacer aquí un análisis más detallado de un fragmento que, sin embargo, contiene evocaciones muy interesantes, desde la venda que ciega los ojos del cuerpo agredido —el cual carece, en consecuencia, de *perspectiva*— hasta esas referencias al infinito que parece haber motivado el doble gesto —que es, sintomáticamente, *uno*— entre el mal y el bien.

La poesía, por consiguiente, si aceptamos la sombra de esta duda, se situaría *ilusoriamente* en el día después de una quiebra históricamente fechada que no es sino la iterabilidad infinita de la degradación que siempre ha empezado *ya* cuando se habla. En realidad, si se halla en algún *lugar*, es en el punto de partida de esa quiebra, englobándola en el doble movimiento maquinal —religioso, fiduciario— de la caída y la redención. La fractura de la integridad del ser, de la presencia para sí del ser, es a la vez el origen y el efecto de todo decir, nacido siempre con el objetivo —irrealizable— de subsanarla. Es, en definitiva, la máquina de la escritura, al ponerse en marcha, la que genera la escisión que presuntamente ha de subsanar y, al mismo tiempo, la posibilidad *general* de la subsanación. La poesía moderna, inscrita en ese proceso, pretende particularizar, desmecanizándolo y oponiéndolo a la máquina tecnocientífica contemporánea, el desgarró que inaugura una apertura a lo *religioso*, al mesianismo que espera el *retorno* de una Presencia, que es ya,

²¹⁹ LAUTRÉAMONT (1995), pp. 88-90 (subrayado mío).

revelación y revelabilidad, la realización misma, si bien indefectiblemente diferida, de ese retorno. El mito de la modernidad proyectado por la poesía sería de ese modo, si seguimos el rumbo que nos marca esta hipótesis, la actualización y contextualización histórica de una «mesianicidad más vieja que cualquier religión y más originaria que cualquier mesianismo»²²⁰, la asignación a un tiempo concreto, con el objetivo de hacerla *indemnizable*, de la quiebra que subyace a la lógica de toda escritura. Se trata del intento de arrancar a la iterabilidad, a lo maquinal, un proceso que multiplica constantemente las escisiones. Pero, de nuevo la paradoja de la autoinmunización, ese intento requiere la re-producción, una vez más, del *mecanismo* de la fractura. La iterabilidad se revela pues como la precondition de la fe y de la promesa mesiánica²²¹, *religiosa*, que la poesía moderna dispensa en sus utopías textuales con la pretensión de *aludir* a la herida que ella misma ha (re)generado²²² y, al mismo tiempo, *regresar* a donde nunca estuvo: al paraíso de la integridad del ser. Es en este doble sentido, volviendo al principio, en el que la poesía ha reactivado la posibilidad de *una* religiosidad o *un* misticismo modernos (nunca ya de *la* religión o *la* mística): originando en su misma predicción²²³ de una consumación ontológica, *super-viviente* y atemporal, trascendente en el ámbito de la inmanencia²²⁴, el desierto de la muerte del dios sobre el que debe fundarse toda nueva revelación.

²²⁰ DERRIDA, J. (2006), p. 100.

²²¹ «No hay fe, pues, ni porvenir sin lo que una iterabilidad implica en cuanto a técnica, maquínica y automática. En este sentido, la técnica es la posibilidad —también puede decirse la eventualidad— de la fe. Y dicha eventualidad debe incluir dentro de sí el mayor riesgo, la amenaza misma del mal radical. De otro modo, aquello de lo que ésta es la eventualidad no sería la fe sino el programa y la prueba, la predictividad o la providencia, el puro saber y el puro saber-hacer, es decir, la anulación del porvenir. Por consiguiente, en lugar de oponerlos, como se suele hacer casi siempre, habría que pensar *conjuntamente*, como una *sola y misma posibilidad*, lo maquínico y la fe —al igual que lo maquínico y todos los valores implicados en la sacrosantidad (*heilig, holy*, sano y salvo, indemne, intacto, inmune, libre, vivo, fecundo, fértil, fuerte y, sobre todo, como vamos a ver, “henchido”)», *Ibidem*, pp. 100-101.

²²² Parafraseando a L. Marin en su libro *Utopiques: jeux d'espaces*, De Certeau dice que «la “ficción producida-productora”, organización del espacio como un texto, es el no-lugar de la utopía», DE CERTEAU, M. (2006), p. 322.

²²³ ¿Qué es la poesía moderna sino el discurso en que se funden el decir y el pre-decir? El discurso, por tanto, de la promesa y de la exigencia fiduciaria. Todo decir poético es predicción, alusión y apertura a un porvenir ausente, anunciación diferida de otra *presencia* que se dice en el *amanecer* oriental y originario de su palabra. «Lo Sagrado (*das Heilige*) que es dicho en la predicción poética no hace sino abrir el tiempo de una aparición de los dioses e indicar la región donde se sitúa la residencia (*Die Ortschaft des Wohnens*) sobre esta tierra del hombre requerido por el destino de la historia», dice Martin Heidegger en su conferencia *Andenken* sobre el poema homónimo de Hölderlin, en DERRIDA, J. (2006), p. 127.

²²⁴ Todos los *sobrenaturalismos* o *superrealidades*, desde Novalis hasta el siglo XX, apuntan en esta dirección, pero no faltan tampoco las promesas mesiánicas de utopías poéticas, como la de los surrealistas, convencidos del futuro advenimiento de una sociedad remitologizada y reconquistada para la libertad por la poesía que ellos *predican*.

1.3. IMÁGENES DEL POETA

1.3.1. EL MITO DEL POETA

Antes de pasar a abordar el análisis de los rasgos de *misticismo* e *indemnización* religiosa presentes en una presunta poética de Elitis, es preciso tratar un tema colindante que implica asimismo al espacio delimitado por la poesía moderna y su *religiosidad*: el mito del Poeta.

Si bien la condición ontológica particular, superior, incluso religiosa, del poeta, constituye un tópico que se extiende en Occidente desde Platón hasta el siglo XVII, pasando por las consideraciones judeocristianas —inspiradas sin duda por la Biblia y sus modelos proféticos— al respecto¹, desde fines del siglo XVIII, con el surgimiento de la poesía moderna y sus nuevas premisas discursivas y ontológicas, cristaliza en un mito que aglutina todos los elementos *religiosos* —en el amplio sentido que hemos analizado en el capítulo anterior— que asedian a la escritura poética en la modernidad. Se trata de un mito cambiante, variable en su forma y en sus campos de aplicación (lo psicológico, lo social, lo económico, lo moral, entre otros), dúctil a las transformaciones de la literatura a lo largo de todas estas décadas, pero persistente durante, al menos, todo el siglo XIX. E inseparable, en cierto sentido, de la concepción histórica de la poesía que inauguran los románticos. El mito moderno del Poeta nace, con una notable influencia iluminista², en el momento en que la poesía, como vimos que le había ocurrido a la mística dos siglos atrás, se instituye como un discurso separado, exclusivo, y pretende incluso asumir una categoría ontológica particular ajena a la mera textualidad: «Au début du XIXe siècle, “Poète”, surtout écrit avec une majuscule, cesse de désigner une compétence technique pour qualifier un être. Ce changement de sens est lié à celui des mots “poésie” et “poème”»³. Igual que había sucedido con el término «místico», la denominación de «poeta» desborda ahora los límites de una práctica literaria y se aplica a individuos con una determinada disposición; pasa a designar, de la misma manera que «poesía» o «poema», un *modo*: modo de hablar, modo de ser, modo de actuar o de percibir. Este presunto *modo de ser* innato del poeta genera en torno a sí

¹ Cfr. ABASTADO, C. (1979), pp. 50-54. En el siglo XVI, Ronsard y los poetas de *La Pléiade* parecen prefigurar el mito romántico mencionando tímidamente el valor profético de la poesía, pero en el siglo XVII tales formulaciones remiten para dejar paso, en el siglo XVIII, a un renacimiento pleno de fuerza de esta idea al calor de las teorías sobre el genio de filósofos y literatos, sobre todo en Alemania, desde donde se extenderán a Francia y otros lugares.

² *Ibidem*, p. 56.

³ *Ibidem*, p. 60.

toda una constelación de sentidos plasmados en una representación que proyecta en las obras una imagen hipertrofiada y *espectral* del autor: el Poeta, una suerte de *indemnización* ficcional del escritor que se convertirá en un dogma de la nueva poesía y, al tiempo que nos deja leer muchos de los deseos, nostalgias, resistencias y pretensiones de los líricos modernos, deviene la garantía del prestigio del literato en una sociedad que lo ha convertido en prescindible⁴. El artista, como vimos en el capítulo anterior, ha caído de la posición indiscutidamente hegemónica que le garantizaba en muchas ocasiones el Antiguo Régimen (a través, por ejemplo, del mecenazgo de cortes y aristócratas), al mercado en que todo se iguala. Obligado a interactuar en un entorno materialista que privilegia el tener frente al ser y, por tanto, lo relega a la marginalidad de quien no tiene nada importante que ofrecer, el poeta se repliega en el reino de lo espiritual y propone la figura mítica del Poeta para compensar su caída y recuperar su relevancia colectiva. Si antes la poesía era simplemente un arte, una *tekhne*, ahora es preciso desplazarla al terreno de lo esencial: el Poeta no es el individuo que ha *adquirido* el dominio sobre un arte determinado, sobre una técnica, sino la persona que *es*, desde su nacimiento y aun fuera del control de su voluntad, Poeta. Con el mito de su superioridad natural, el artista trata de sustraerse a la nivelación de la sociedad mercantilista y burguesa y situarse en una región espiritual y *atópica* —además de apolítica— de *sobrenaturaleza* que le confiere los rasgos de pureza, autenticidad, unidad y comunicación con lo sagrado que la modernidad ha interrumpido y no cesa de poner en peligro⁵.

El Poeta es, en primer lugar, y como hemos visto más arriba, el más elevado de los escritores, aquel que, a diferencia del prosista, el periodista o el dramaturgo, no posee un talento práctico que adaptar a los gustos del público en un simple

⁴ «Avec le Romantisme, la première personne du singulier s'impose à la littérature et le Poète, figure d'une subjectivité imaginaire, est au centre des oeuvres; les écrivains se peignent tels qu'ils se rêvent, à partir de leurs situations, de leurs révoltes, de leurs désirs; ce moi fantasmé, doté d'une originalité irréductible et d'une existence incomparable, devient le signifié profond des textes. [...] une littérature où les écrivains ne cessent de se regarder au miroir de leurs fantasmes, de s'offrir, de se dire à travers les représentations du Poète, parce qu'il n'y a rien d'autre à dire, ni à faire», *Ibidem*, p. 59.

⁵ Incluso tardíamente, en lo que en el mundo anglosajón se denomina «modernismo», se ha destacado la presencia de este mito, solidario del sueño hegeliano, tan vinculado a proyectos políticos autoritarios, de la supremacía del espíritu, y al utopismo indemnizador y ahistoricista: «As Lentricchia put it, modernism is haunted by "the end of the politically and socially privileged class and all the artistic life (in all senses) that it ensured and supported (in all senses), the end of the writer's security, the underwriting of his vision blotted out in social upheaval". The poet's longing for communion with an illiterate audience, like his yearning for the golden age of undissociated sensibility, or his nostalgia for an archaic and communal phase of supra-political humanity, express a desire to flee from a society where the authority of artists as custodians of culture has diminished, and take to the ahistorical provinces of myth. [...] Reactionary modernism may indeed be located at the moment when aestheticism decides to abandon its allotted space in the margin of modern society and, without modifying its belief in aesthetic autonomy, voices its claim to reorganize the social world according to artistic principles and calls for a dictatorship of culture», CAYALIS, T. (1997), pp. 98-99.

trueque de valores de cambio, sino la insobornable integridad del genio que tiene encomendada una misión *indemnizadora* ineludible que le conducirá, en ocasiones, a representarse en la piel del héroe trágico acosado por su destino⁶. El Poeta opera con el Verbo, no con el lenguaje; se halla en una esfera vagamente trascendente que lo sitúa por encima del estrato convencional de la literatura, al haber abandonado la mimesis de la imperfecta naturaleza y haberse transformado, de ese modo, de artesano en creador. Se ha sustraído, idealmente, a la maquinabilidad de la escritura. Por todo ello, se dice que el artista es el hombre que más se parece a Dios⁷, capaz de generar mundos indemnes o de reparar sacrificialmente la realidad en la *super-vivencia* que le garantiza la antimaquinabilidad de su práctica, es decir, en la medida en que se comporta como fuente absoluta de vida intacta.

El Poeta es, en consecuencia, un individuo perteneciente a una casta minoritaria, un elegido al modo de los conventículos iluministas que forma parte, como ya hemos visto, de una confraternidad de adeptos o dotados basada en la posesión de un secreto y en el dominio de un lenguaje particular difícilmente comprensible para las masas⁸. No insistiré más en la *eclesialidad* de la poesía moderna, que he repasado en el capítulo anterior. Se trata en cualquier caso de una oligarquía sacerdotal que se opone radicalmente al «pueblo», con el cual interactuará de diversas maneras, como veremos seguidamente: asumiendo su guía espiritual o política, proclamándose la víctima injusta de su ceguera, *re-velándole* los contenidos *religiosos* o trascendentes a los que tiene acceso en exclusiva, subrayando su radical diferencia en un repliegue aristocrático y elitista que se fija en un sueño de *sobrehumanidad* (el dandismo, figura en el fondo de una cierta autoinmunización misantrópica que consume otro modo de *indemnización*), o condenándose al desprecio en la soledad obligada de quien se halla desligado de todas las clases sociales, *espectro* de tiempos pasados que sólo ha podido recuperar el valor perdido de lo aristocrático interiorizándolo bajo la forma de una moral⁹. Las relaciones del Poeta con el «pueblo» o con la sociedad son, por tanto, ambivalentes y contradictorias: el artista actúa, en determinado sentido, en favor de la masa, a la que *re-vela* las profundidades metafísicas a las que ha tenido acceso —profundidades de las que ella se halla lamentablemente privada en el prosaísmo y la desacralización de la vida moderna—, pero de la que guarda celosamente, amparado en una presunta

⁶ Cfr. la oposición que Alfred de Vigny propone en el prefacio a su obra *Chatterton*, de 1835, entre el Poeta y dos tipos de escritores prácticos o meditativos, inferiores a él: el «hombre de letras» y el «escritor verdadero», ABASTADO, C. (1979), pp. 62-63.

⁷ ABRAMS, M. H. (1975), pp. 79-80.

⁸ Alfred de Vigny dice que el Poeta es un sujeto aislado «car son langage choisi n'est compris que d'un petit nombre d'hommes choisis lui-même», ABASTADO, C. (1979), p. 63.

⁹ *Ibidem*, pp. 130-131.

incomunicabilidad, el secreto que le confiere su poder; al mismo tiempo, sin embargo, tematiza el rechazo y la exclusión a que lo somete la sociedad moderna volviéndose contra ella y atacando, en poses como el malditismo, la mediocridad de todos sus fundamentos: la vida —según hemos visto ya al hablar del arte como *sobrenaturaleza*—, la religión tradicional, la organización social, los valores morales dictados por la convención¹⁰. Persiste, en cualquier caso, el elemento primordial del aislamiento, de la no pertenencia a orden alguno al que se pueda encontrar subordinado. Ello se debe sin duda a la cualidad fundamental y exclusiva del Poeta en este mito: su conexión directa con lo absoluto o lo trascendente, ya se dé bajo la forma tradicional de lo divino o lo sagrado o bajo las sublimaciones modernas de la Verdad, la Belleza o la interioridad abismal que tardíamente adquiere la forma, más aceptable para los nuevos tiempos, del inconsciente.

El Poeta es, en las diferentes versiones del mito, mediador o enlace con el absoluto, partícipe de ello¹¹, conocedor de la Verdad sin velos o, incluso, agente de la sacralidad a la que se adhiere. Accede a las esferas superiores de la Belleza y detenta poderes sobrenaturales que en su poesía transmite a la vez que genera¹² (hay implícito siempre un valor *poiético* en estas disquisiciones). Posee la clave del genuino acceso a la Verdad, que se realiza no a través de la ciencia, disgregadora y superficial, sino a través de las facultades poéticas (proféticas)¹³, que lo convierten en el auténtico sabio, aquél que es capaz de ver la esencia de las cosas más allá del limitado conocimiento racional¹⁴. Pero, sobre todo, es el instrumento, activo o pasivo, de una mediación¹⁵, el estrato intermedio entre lo divino y lo humano, el ente que consigue traer, apoyado en su don profético natural y realizando un esfuerzo en ocasiones titánico, lo trascendente a lo inmanente. Él nos descifra los mensajes ocultos que, inscritos en el mundo que transitamos a diario, nuestros sentidos son

¹⁰ «When the audience stands too close and disturbs the artist's precious communion with the Unknown, the poet dons the hieratic robes of the aesthete and pushes readers away from him, retreating to obscurity; when the fear of excessive privacy and social irrelevance sets in, he beckons the public towards him, assuming the voice of a venerable bard who articulates collective energies», CAYALÍS, T. (1997), p. 98.

¹¹ Según Shelley, «un poeta participa de lo eterno, de lo infinito y del Único», en ABRAMS, M. H. (1975), p. 229.

¹² Cfr. ABASTADO, C. (1979), p. 63.

¹³ William Blake, entre otros, afirma explícitamente que sólo el genio poético permite acercarse a Dios, y proporciona, así, el acceso a la Verdad que se halla en el origen de todas las doctrinas espirituales y religiosas, cfr. ROOS, J. (1951), p. 155.

¹⁴ «Au contraire, rejeter l'idée de progrès conduit à déprécier les vérités scientifiques au nom d'une Vérité; le poète devient dès lors le seul philosophe et le "*suprême Savant*": cette conviction s'esquisse chez Nerval et Baudelaire, elle s'affirme chez Rimbaud et dans certains textes de Mallarmé, elle sera un acte de foi des Symbolistes», ABASTADO, C. (1979), p. 143.

¹⁵ Para Shelley, «the poet is, in this sense, a mediator between the many and the One; or, better, he is the mediator between ordinary speech and the *Logos* of the gods», BRUNS, G. L. (1974), p. 63.

incapaces de percibir¹⁶. Postula así, por diversas vías, la existencia de una zona de secreto inexpugnable a las miradas corrientes que, como hemos visto, se genera en su misma transmisión, existe apenas para ser sugerida como el más allá —espacio del espacio, *sancta sanctorum* recóndito que desencaja la solidez de nuestros lugares gracias a la alusión a una alteridad inalcanzable desde *aquí*— que fundamenta el poder de visión ulterior y exclusivo del Poeta, su pertenencia simultánea a este mundo y al otro. El Poeta es, efectivamente, un ser híbrido que se sitúa a medio camino entre el cielo y la tierra¹⁷, que llega incluso a sacrificarse, exponiéndose a cuerpo descubierto a la omnipotencia terrorífica de lo numinoso o emprendiendo un ascenso espiritual, para comunicar a sus semejantes una verdad superior y construir o recuperar un espacio de indemnidad con sus poemas¹⁸. Hölderlin ejemplifica muy bien esta posición. Siendo para él la poesía un espacio de cruce entre lo finito y lo infinito donde lo trascendente toma forma en lo inmanente y lo inmanente es tocado por la sacralidad de lo trascendente, el poeta es aquel que opera el sacrificio «expuesto a los relámpagos de Dios», el que se somete a ellos para apresarlos y entregárselos como un don, envueltos en cantos, al pueblo¹⁹. Es por eso por lo que, en su locura, habla Hölderlin de que «Apolo le ha herido»²⁰, y compara, en sus poemas, al Poeta y la poesía con Dionisos o Cristo, ambos hijos de un dios y una mortal²¹. Esta mediación posee, sin embargo, un carácter ambivalente en los autores

¹⁶ El simbolista Vanor, en su obra *L'Art symboliste*, de 1889, afirma por ejemplo que la creación es «le livre de Dieu devant lequel l'homme placé ne connaît pas les mots; mais le poète, doué de la science de la langue, en déchiffre et en explique les hiéroglyphes [...], il devinera les symboles du monde surnaturel par le monde intelligible, et, un jour, dira aux hommes le mot de Dieu et le secret de la vie», en ABASTADO, C. (1979), p. 196.

¹⁷ En su segunda versión del poema «Valor poético», Hölderlin propone la imagen del sol como antepasado de los poetas, pues como ellos manda desde el cielo sus rayos a la tierra, mediando entre ambos, HÖLDERLIN, F. (2005), p. 193.

¹⁸ En este sentido, no deja de haber semejanzas con ciertos postulados de la Cábala, donde el místico, denominado también a menudo profeta, se conecta lingüísticamente a un mundo superior para lograr actuar, en ocasiones, más allá de las limitaciones de la mera naturaleza: «Porque el profeta cuenta con el poder de hacer descender la emanación de *Ein Sof* sobre la sustancia primigenia a través de *Maljut*, a fin de ejercer acciones terribles que la naturaleza nunca podría ejecutar», ASSIS, Y. T., M. IDEL y L. SENKMAN (2006), p. 477.

¹⁹ Cfr. «Como en un día de fiesta...»: «Por eso, los hijos de la tierra / ahora pueden beber sin peligro el fuego divino. / Pero a nosotros, poetas, corresponde / estar con la cabeza desnuda bajo las tormentas / de Dios, y aferrar con nuestras manos / el rayo paterno, y brindar al pueblo / con nuestro Canto el don celestial. / Pues, si nuestros corazones son puros / e inocentes nuestras manos, / el rayo puro del Padre no nos consumirá. / Y hondamente conmovido y participando / en los sufrimientos de un dios, / nuestro corazón eterno resistirá con firmeza...», HÖLDERLIN, F. (2005), pp. 331-333.

²⁰ HEIDEGGER, M. (1999), pp. 141-142.

²¹ «Los pensamientos del Espíritu común a todos / maduran silenciosos en el alma del poeta, / que acostumbrada desde antiguo / a lo infinito, se estremece con ese recuerdo, / y logra, inflamada por el rayo celeste, / el fruto nacido en el amor, / obra de los dioses y de los hombres: / el Canto, testimonio de unos y otros», HÖLDERLIN, F. (2005), p. 331.

del período: si bien habitualmente es activa²², fruto de la búsqueda o el arrojo del Poeta, en muchas otras ocasiones es pasiva, y adquiere la forma de una manifestación involuntaria de lo sobrenatural (*sobre-natural*) a través de la persona del autor, devenido así el médium al servicio de una alteridad que no comprende. Esta objetualidad maquinal del Poeta, en aparente contradicción con el anhelo *indemnizador* que encarna, encierra un rasgo fuertemente religioso en lo que tiene de autoinmunización sacrificial que borra, reafirmando, la especificidad del individuo para convertirlo en el *lugar* de revelación de una verdad que le trasciende; el Poeta deviene intersticio, centro cósmico que es también *cruce* y que remite a la espacialidad diferida del templo que actúa como eje entre el universo visible y lo sagrado. Encontramos esta concepción en algunas de las teorías de la inspiración que se extienden desde el romanticismo al surrealismo y que juegan con la idea, de estirpe mística y neoplatónica, de una interioridad exterior (o exterioridad interior, tanto da)²³ que reúne al individuo con su verdadera esencia y garantiza, paradójicamente, un reducto de indemnidad —de sacralidad— en su persona. Desde allí, decíamos más arriba, pretende estar hablando el Poeta, dueño del secreto de la intimidad de nuestro espíritu y, a la vez, del enigma del absoluto del Espíritu. Un Poeta que en ocasiones no habla, sino que *es hablado* por fuerzas que le trascienden, con las cuales se encuentra involuntariamente en contacto y cuyas palabras, surgidas de su pluma o de su boca, le resultan a menudo ininteligibles. De ahí que dicho individuo carismático, que según Hölderlin debe ponerse a la escucha para recibir la revelación²⁴, responda en no pocos casos en las poéticas románticas a la figura del profeta, lo cual proporciona una justificación *religiosa* de estirpe netamente judeocristiana a la creciente autonomía del lenguaje poético, oscuro y anticomunicativo²⁵. Sustancialmente similares, aun cuando se den en circunstancias, como veremos, muy distintas, serán los casos de Rimbaud («Je est un autre») y el surrealismo, que expone su teoría de la inspiración (la escritura automática) en términos de claro regusto místico²⁶, apelando al escritor como médium («aparato

²² Hermine Riffaterre caracteriza como activo al Poeta romántico a diferencia del vate tradicional, en el que parcialmente se inspira, que se presenta como la lira que vibra ante el soplo de la inspiración. El Poeta desea, a fin de cuentas, descifrar, penetrar, ir más allá, RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 57. Sin embargo, como veremos enseguida, algunas teorías de la inspiración en la poesía moderna remiten a ese concepto pasivo tradicional.

²³ Me refiero, por supuesto, a la noción, también ella misma cifra de un *cruce* entre el cuerpo y el espíritu, entre la limitada individualidad mundana y la infinita transpersonalidad sagrada, de la *scintilla mentis*, semilla de Dios y condensación paradójica de un infinito en el interior del sujeto.

²⁴ JUANES, J. (2003), p. 237.

²⁵ Así en Novalis, que entiende que el Poeta nos conduce a otro mundo a través de una iluminación trascendente e interior que ni siquiera él acaba de comprender, cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 260 y FRIEDRICH, H. (1974), pp. 38-39.

²⁶ Cfr. ABASTADO, C. (1979), p. 174.

registrador»²⁷) que pretende unificar su espíritu en las palabras que le dicta la zona oculta, extraña en definitiva, de su yo²⁸.

Inspiración, ascetismo o búsqueda, la mediación que ejerce el Poeta respecto a la trascendencia suele presentarse bajo tres figuras fundamentales que no responden en absoluto a una separación nítida entre las dimensiones activa y pasiva de su labor: el sacerdote, el mago o el vidente, y el místico. Dejo de lado por el momento la figura del profeta, que contiene, según veremos, implicaciones históricas y sociales que desbordan la mera mediación *religiosa*.

1) *El sacerdote*. Es hasta cierto punto lógico que la poesía moderna, consagrada a una labor de indemnización, y constituida en una estructura eclesial de elegidos al estilo de los fieles iluministas, se ampare en la figura tradicional —cristiana y clásica— del sacerdote para caracterizar al Poeta dotado que oficia las (re)presentaciones de una sacralidad difusa en la tierra. Es el individuo que, por una parte, ha *entrado en religión* en su adscripción casi sacrificial a una idea —equiparada en ocasiones al rigor moral de un voto— y, por otra, se halla legitimado para hablar *en nombre de* un absoluto que conoce y, podríamos decir, contiene. Para Blake el Poeta es, incluso, el verdadero sacerdote cuya labor han usurpado los ministros del cristianismo²⁹, emblema una vez más de la decadencia de una *religiosidad* que puede y debe reoriginarse en la poesía. Se halla generalizada, pues, la idea de que la poesía constituye una misión religiosa³⁰, y las referencias explícitas al poeta o artista como sacerdote, tanto dentro del ámbito de la literatura como desde las filas del iluminismo, son constantes³¹.

²⁷ BRETON, A. (2002), p. 35.

²⁸ Lo cual recuerda a algunas poéticas románticas que, como el surrealismo, conceden una importancia crucial al sueño. Si bien en ellas se habla de un impulso divino que los surrealistas jamás admitirían, los paralelismos son obvios. Así, dice Albert Béguin hablando de Jean Paul: «El poeta y el soñador son pasivos: escuchan el lenguaje de una voz interna y, sin embargo, ajena, que se eleva desde sus profundidades, sin que ellos puedan hacer otra cosa que recibirla como el eco de un discurso divino», BÉGUIN, A. (1978), p. 239.

²⁹ ROOS, J. (1951), pp. 160-161.

³⁰ Así sucede en Hölderlin: «Il poeta non è pertanto colui che dà voce a una disposizione soggettiva verso il mondo, ma colui che coglie il nesso oggettivo del rapporto tra uomo e dio: “in questo incontro si esprime l'essenza della religione”. Il modello infatti a cui si rifà l'operare di Hölderlin “non è quello dell'artista-poeta autonomo, bensì quello del vate chiamato al servizio religioso [...]. Il poetico in Hölderlin è legato alla consapevolezza di una missione religiosa”», MECACCI, A. (2006), pp. 96-97. Para Novalis, asimismo, el Poeta tiene un papel sacerdotal, es un enviado de Dios en la tierra con el objeto de transmitir a los hombres el misterio de las revelaciones divinas, ROOS, J. (1951), p. 306.

³¹ Para Vigny, muy significativamente, el poeta es el sacerdote de un «espiritualismo moderno» que es la poesía, RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 53. Flora Tristan, por su parte, afirma que «les arts sont la communication des hommes avec Dieu; les arts sont la religion entière; le prophète, le poète, le statuaire, le peintre, le musicien en sont les prêtres», ABASTADO, C. (1979), p. 72. El iluminista Zacharias Werner, del círculo de Madame de Staël, en carta de 1805 a Isidorus Regimontanus, afirma: «Je crois que l'artiste n'est pas seulement un charmant homme du monde ou un philosophe de la vie, mais un prêtre de l'Éternel», VIATTE, A. (1979), p. 121.

2) *El mago o el vidente*. Frente a la caracterización de sacerdote, circunscrita en general al romanticismo, la de mago o vidente se extiende a lo largo de, al menos, todo el siglo XIX. En ella se suman las dimensiones activa y pasiva de la mediación ejercida por el Poeta, quien por una parte posee una capacidad sensorial innata extraordinaria³², que le permite ver más allá de lo presente, en un sentido ontológico y temporal —descifra el *otro lado* de las cosas y predice el futuro a la par que es capaz de percibir el pasado: actúa, en definitiva, al margen del moderno sentido lineal la historia o contra él—, y por otra se adentra en caminos inexplorados de indagación y conocimiento que le conceden la capacidad de operar acciones maravillosas, transmutadoras, sobre el mundo. El principal *teórico* de esta doble metáfora, difundida sin embargo desde el romanticismo inglés y alemán, es Victor Hugo, que atribuye al Poeta, en este sentido, una función mesiánica³³ fácilmente conjugable con la necesidad de re-generar una *revelación religiosa* que hemos analizado como rasgo distintivo de la poesía moderna. El Poeta visionario, sin embargo, constituye un tópico con una larga tradición en Occidente bajo la figura del *vates*³⁴, herencia de Platón y de la Biblia que sólo a fines del siglo XVIII se independiza de un dogma religioso concreto para poner el acento en los rasgos exclusivamente literarios de su labor. No se trata ya del profeta que se expresa poéticamente por ser ése el género más adecuado a la plasmación de sus visiones, sino del Poeta que posee, únicamente por serlo, cualidades proféticas y sobrenaturales inherentes a su condición. Gracias a ellas, se encuentra capacitado para acudir a la raíz de lo *religioso*, a la fuente de toda *revelabilidad*. El Poeta ve, pues, más allá de lo que ven sus semejantes; es capaz de leer para ellos, con su escritura poética, los sentidos que suelen permanecer ocultos a sus ojos³⁵. Ha de ser, como dice Novalis, omnisciente³⁶, dueño de una facultad visionaria que es, en algunos casos, la proyección de la propia interioridad, la mirada con los ojos del alma que ya se encontraba en algunos Padres de la Iglesia³⁷ y que autores como

³² Es una idea que llega a formular Saint-Martin, el pope del iluminismo francés, cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 22-23.

³³ ABASTADO, C. (1979), pp. 73-74.

³⁴ En su obra *On Heroes*, de 1841, Thomas Carlyle habla de la actualidad del término *vates*, que reúne las cualidades de poeta, profeta y vidente, a las que viene a añadirse la de creador, *poietes*, compendio definitivo de todas las facetas del Poeta moderno, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), p. 383.

³⁵ En su obra de 1868 *Souvenirs romantiques*, Théophile Gautier dice al respecto que el Poeta posee «le don de correspondance, pour employer l'idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une intuition secrète les rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le *voyant* peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poète est doué de cette qualité plus ou moins développée qui est l'essence de son art», en RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 24.

³⁶ BÉGUIN, A. (1978), p. 259.

³⁷ Cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 59-60.

Blake retomarán de manera explícita³⁸. El Poeta es en el fondo para el romanticismo aquel individuo que, al estar menos tocado por la grosera materialidad de lo terreno, conserva una mayor transparencia espiritual y, por tanto, carece del oscurecimiento de los sentidos interiores que aqueja al resto de la humanidad. Se trata de una concepción metafísica que autores posteriores al romanticismo, más reacios a reconocer una deuda trascendente por su rechazo de la religión tradicional, reproducirán profusamente, como es el caso de Rimbaud, convencido de la necesidad de que el Poeta vea lo invisible y supere así todos los límites que el mundo físico y social impone al hombre común. Su doctrina del vidente, para la que se han señalado sin demasiada precisión fuentes iluministas, implica asimismo una dimensión mágica por la cual el Poeta, partiendo de una videncia interior, transforma los objetos del mundo a través de la «alquimia del verbo», un concepto que remite a viejas teúrgias de la palabra. El objeto de esta magia, que tanto influiría a autores posteriores como Saint-Pol-Roux, Apollinaire o los propios surrealistas³⁹, es generar una nueva forma de milagro que compense en el mundo moderno —a través, en ocasiones, de la proyección del secreto que mantiene la singularidad del Poeta a buen recaudo— la fe perdida en lo *sobre-natural*, que haga posible en la visión de una dimensión superior —que el Poeta ofrece a los demás hombres en su pretensión de *donner à voir*, de desarrollar en ellos, como quería Blake, las facultades visionarias que él posee por naturaleza— el retorno de una iluminación trascendente que abra otro espacio de lo *religioso*.

3) *El místico*. Es una caracterización menos frecuente, pero que sobrevive hasta bien entrado el siglo XX. Si antes he hablado de cómo una historia de la mística occidental en la modernidad habría de incluir a no pocos poetas, ahora hay que añadir que la poesía manifiesta en ocasiones la conciencia de constituir un nuevo *misticismo*, en la medida en que asume que la vieja mística se halla periclitada y que el Poeta ha hecho resurgir la posibilidad de una búsqueda espiritual activa —ascética o no— dentro de lo inmanente sustituyendo al místico tradicional y desplazando esa tarea desde el espacio de lo religioso al de lo literario. El mismo Breton, en el prólogo a *La Clé des Champs*, afirmará algo parecido, a pesar de lo tardío de la fecha y del pertinaz rechazo surrealista —a menudo ambivalente— de todo prurito metafísico⁴⁰ en la poesía. Sea como sea, al hablar del Poeta como místico se está

³⁸ Cfr. MINUCCI, P. M. (1991), pp. 214-215.

³⁹ Cfr. BALAKIAN, A. (1970), p. 71.

⁴⁰ «The quest for the marvellous here on earth is the mission of the new mystic, identified with the poet rather than with the priest or the philosopher. In fact, Breton's entire work demonstrates to what degree modern man can be imbued with mysticism when in apparent combat against "ancient myths"», BALAKIAN, A. (1964), p. 40.

hablando en general de un movimiento activo, el camino de búsqueda que, en ocasiones metaforizado en un viaje, un ascenso o un descenso, lleva a cabo el autor adentrándose en zonas desconocidas, abriéndose a una revelación que se halla en regiones ontológicas diferentes de las que componen el mundo visible: el abismo, el infinito, el azul, el inconsciente, los cielos, son espacios transitados por el Poeta en una doble dimensión interior-exterior que a veces adquiere el carácter de una exploración y una colonización, pero que generalmente acaba testimoniando un fracaso del poema en tanto *máquina de trascendencia* incapaz de hacer justicia a la pureza de las visiones perseguidas⁴¹.

Los ejemplos podrían multiplicarse, si dispusiéramos de más espacio, en las tres categorías. Ahora es preciso, sin embargo, hablar brevemente del concepto acaso más importante, por sus múltiples implicaciones, de los que configuran el mito del Poeta: el del autor como profeta. Bajo esta figura se reunirán prácticamente todas las facetas del mito: la recién repasada mediación con la trascendencia, la singularidad que contrapone al Poeta a todos los demás hombres por su conocimiento superior, su predestinación desde la cuna⁴² y, sobre todo, la función social que el literato reivindica para sí con la proyección de esta imagen hipertrofiada y espectral de sí mismo, es decir, la de guía de una humanidad extraviada fuera de la esencia y la verdad. El hombre moderno, inmerso en una sociedad que ha sufrido la quiebra histórica de todos los sentidos, necesita, como hemos visto en el capítulo anterior, la *revelación* que funde la posibilidad de una nueva apertura de lo *religioso* y de la restauración de un Gran Relato. Ésa es la tarea que, como Orfeo, figura rectora del mito romántico⁴³, acomete el Poeta, mistagogo e iniciador de la humanidad con su escritura (que se pretende una *Escritura*), líder, gracias a su aristocratismo espiritual y a su penetración en el futuro, en el camino civilizador emprendido por el hombre. Ello, aparte de garantizarle, como dijimos antes, un prestigio social perdido en la revolución burguesa, así como un fuerte carácter mesiánico —*indemnizador*⁴⁴ en definitiva—, que lo hacen imprescindible, le concede la facultad de promover un modelo civilizatorio alternativo, mostrando al pueblo, desde las alturas de su sabiduría, el ideal puro al que debe tender. Se trata, en el fondo, de un trasunto,

⁴¹ En otro contexto, una de las biblias de la poesía pura, la célebre *Prière et poésie* de Henri Brémond (1927), considera al Poeta un místico fallido, un estado intermedio entre el místico *de verdad* y el hombre de la calle, BALDINI, M. (1990), p. 43.

⁴² Para Hugo el Poeta está «marqué au front d'un signe 'dans les ténèbres du berceau'», ABASTADO, C. (1979), p. 77. Veremos en las próximas páginas una imagen muy semejante en Elitis.

⁴³ Cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 10-12.

⁴⁴ En *The Prelude* de Wordsworth se proyecta esta imagen de un «poeta-profeta ejemplar que ha sido elegido, en un tiempo “de esperanzas derribadas... de decadencia y decaimiento”, para traer a la humanidad oleadas de consuelo y alegría», ABRAMS, M. H. (1975), p. 72.

reflejado en ciertas utopías prácticas de esta literatura, del esquema político del caudillaje o el absolutismo sancionado por instancias superiores inaccesibles al alcance de la inteligencia humana⁴⁵. A pesar de lo cual, este profeta solitario que no forma parte del juego social y político (que es también, o ante todo, burgués) de las diferencias —sino que representa a un absoluto desligado de lo terrenal—, hace oscilar su distancia innata respecto de la masa entre el alejamiento ostensible de una sociedad que lo maltrata y lo desprecia por su escasa utilidad (cristalizado en el malditismo y el dandismo)⁴⁶, y la asunción de este liderazgo merecido y optimista: «Isolement ou communion humaine: c'est le dilemme du héros. Il s'enferme dans une solitude dédaigneuse ou douloureuse, ou bien il assume une mission civilisatrice, sans pourtant jamais se mêler à ceux qu'il éclaire»⁴⁷. Esta posibilidad de liderazgo se basa asimismo en unas condiciones morales de excepcional integridad en el Poeta, el cual, como hemos venido viendo, equipara su dedicación a la poesía con una *entrada en religión*. Se trata de una suerte de voto que, además de un esfuerzo constante que remite a la ascesis más depurada, implica el propio sacrificio en el altar de la literatura⁴⁸, la ofrenda autoinmunitaria de la vida en pos de la obtención de una *super-vivencia* a través de la Obra, sublimación de Dios que garantiza, se dice, la inmortalidad que el individuo es incapaz de obtener por otros medios. El profeta es, por consiguiente, también un monje, un individuo que renuncia a la vida mundana para consagrarse al diálogo íntimo con la sacralidad que ha de proporcionarle, en la inmolación de su persona, la redención de sus pecados y los de la colectividad moderna toda. De ahí que, enemigo del mercantilismo y el utilitarismo que ha impuesto la nueva sociedad, establezca un más imaginario que real voto de pobreza que lo dibuja sometido a una precariedad económica fruto de la insobornabilidad de su consagración exclusiva al espíritu⁴⁹: el mito de la bohemia, la prohibición de dedicarse al trabajo práctico para los *adeptos* surrealistas o, incluso, el rechazo de

⁴⁵ En él parece haber ecos de la filosofía hegeliana de la historia y del anhelo generalizado en la cultura de una supremacía del espíritu que remitirá, a posteriori, a proyectos totalitarios y populistas fundamentados en el concepto herderiano de *Volk*.

⁴⁶ Esta actitud, acaso bajo otras condiciones, se prolonga hasta el siglo XX en autores como Pound, Yeats o Eliot, que recogen numerosos aspectos del mito del Poeta en el modernismo anglosajón: «As men who can perceive the Image (as seers of the beatific vision) poets must exist in mandatory isolation or suffer in the midst of a hostile society. Yet the Image, which actually stands as an emblem for the organic, obscure and unparaphrasable modernist Work, has in itself a moral function for the initiate few [...]. Fertilized by the widespread modernist fascination with the occult, this aesthetic theory acquires metaphysical pretensions, projecting a view of the poet as heir of secret and ineffable ancient wisdom, obtained through mystical illumination and communicated to initiates through obscure statements», CAYALIS, T. (1997), pp. 97-98.

⁴⁷ ABASTADO, C. (1979), p. 65.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 184-185.

⁴⁹ «La situation économique précaire des écrivains devient au niveau mythique une épreuve mystique du héros et un signe de sa supériorité: le dénuement se nomme "ascèse", constitue une vertu et une condition du génie», *Ibidem*, p. 65.

premios y prebendas por parte de autores más cercanos a nuestros días, responden en el fondo a un deseo de legitimación poética⁵⁰ que proporcione un prestigio más fundado, más profundo, más intransferible, al literato que recupera así simbólicamente —y en ocasiones no sólo— el ascendente perdido sobre la sociedad.

1.3.2. LA RESURRECCIÓN DEL AUTOR

1.3.2.1. *Algunas peculiaridades del surrealismo griego*

Perfilados los contornos generales del llamado mito del Poeta, de estirpe principalmente romántica, en las páginas que siguen iré completando algunos de sus aspectos al tiempo que analizo su incidencia en la obra de Elitis. Antes que nada hay que partir de una idea que, tomada con precauciones, nos proporcionará la base de la argumentación: según Claude Abastado, el mito del Poeta es sustituido en la literatura europea por el mito del Libro a partir de Flaubert o Mallarmé⁵¹, es decir, con el último tercio del siglo XIX. Es lo que se ha dado en llamar «la muerte del autor», tematizada recurrentemente por la crítica del último medio siglo como un nuevo estado de cosas que, históricamente, nace con Mallarmé⁵². El Poeta, detentador de la obra y fuente del sentido, es sustituido por la escritura que, ya en vanguardias como el Futurismo (las «palabras en libertad» de Marinetti) o, por supuesto, el surrealismo (la escritura automática), alcanza una dimensión protagónica que derriba al autor de su pedestal. No conviene, sin embargo, precipitarse ni establecer juicios absolutos. En la historia de la literatura los cambios de concepción no pueden fijarse con exactitud sin tener en cuenta los residuos, las transformaciones, las persistencias que componen escenarios sobre los que se perfilan las actitudes de los autores⁵³. Sería, por tanto, absurdo obviar la fuerte influencia del mito del Poeta

⁵⁰ También, no debemos olvidar ese aspecto, a un deseo de expiar el propio pecado original: la procedencia frecuente del Poeta de las mismas clases burguesas acomodadas que han instaurado el modelo social que se desprecia.

⁵¹ *Ibidem*, p. 59.

⁵² «En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, al igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura», BARTHES, R. (1987), pp. 66-67.

⁵³ Tanto Mallarmé como el surrealismo o las vanguardias se inscriben, a mi juicio, en un escenario trazado por la poesía moderna donde la idealización del poeta sigue siendo, quiéranlo ellos o no, determinante. Ello no evita que el tema del Poeta como tal, como hipertrofia del autor proyectada en

sobre el denodado esfuerzo literario de Mallarmé por hallar un ámbito de *sobrenaturalidad* a través de la escritura, o sus persistencias en las cada vez menos tímidas apelaciones surrealistas —que ya hemos mencionado— al genio que debe traslucirse en un uso efectivo de la escritura automática o al poder del poeta sobre los materiales del mundo. En cualquier caso, y a pesar de que podrían multiplicarse los ejemplos, es cierto que desde principios del siglo XX, al menos en la literatura francesa y sus áreas de influencia, entre las que se contará, como veremos, la Grecia de la Generación del 30, la figura del Poeta se halla desacreditada y su mito parece haber pasado a mejor vida. Es en estas circunstancias donde lo veremos resurgir con todo el vigor de su apogeo, como si de una resurrección se tratara, en la obra de Elitis y, más veladamente, en la de varios de los llamados «surrealistas griegos».

Más aún que por su anacronismo, esta que podríamos llamar «resurrección del autor» llama la atención por cuanto el surrealismo al que estos poetas apelan se había definido, desde el principio, contra cualquier idea trascendente del escritor, incluso contra el mismo concepto de «literatura»⁵⁴. «Nosotros no tenemos talento»⁵⁵, decía Breton en el *Primer Manifiesto*, parafraseando a su modo el lema adoptado de Lautréamont: la poesía debe ser hecha por todos. El Poeta romántico con mayúsculas es caricaturizado por Jacques Vaché, mentor de juventud de Breton, como «le pohète». La escritura automática, método universal, mecánico, de escribir poesía, democratiza la inspiración —hasta cierto punto, como hemos visto ya⁵⁶— y destruye el estatuto privilegiado del artista, eliminando, en coherencia con el marxismo creciente de los surrealistas, la distancia insalvable entre el pueblo y los «elegidos» para guiarle. La escritura es la que toma la palabra, disolviendo el concepto sacrosanto de creación individual y poniendo en duda, incluso, la identificación de audiencia y receptor. Y, a pesar del repliegue espiritualista y esotérico que el surrealismo va sufriendo con el paso de los años, aún en 1962, dos después de la publicación del *Axion Estí*⁵⁷, verdadera apoteosis del retorno del Poeta, según vamos a ver, André Breton, en una entrevista con Madeleine Chapsal, se mantiene en el

los textos, deje de aparecer sistemáticamente para retraerse a otros aspectos más sutiles de la práctica literaria.

⁵⁴ Al cual oponían, de un modo no menos idealista, la «poesía», cfr. ABASTADO (1971), p. 88, y ALQUIÉ, F. (1974), pp. 38-39.

⁵⁵ BRETON, A. (2002), p. 35.

⁵⁶ Es imposible no señalar que el surrealismo mantiene en todos estos aspectos una posición ambivalente. La *religiosidad* de su propuesta, que ellos mismos tratan de negar en todo momento, se manifiesta por ejemplo en el anticosmismo de regusto gnóstico que deja entrever su desprecio por la mediocridad de la mayoría trabajadora y sumisa que, bajo la etiqueta de «pequeñoburguesa», es contrapuesta sin ningún fundamento ni credibilidad a un proletariado presuntamente más receptivo a la generalización de la poesía. Ello será fuente de inagotables conflictos y dilemas.

⁵⁷ El cual, no lo olvidemos, pretende ser según su autor, como veremos, el producto del paso de la vanguardia, o del surrealismo, a su «época clásica» (cfr. el «Comentario al *Axion Estí*», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 37).

rechazo de la autoría poética y de la condición privilegiada del artista⁵⁸. No se puede decir, por lo demás, que Elitis ignorase estos postulados surrealistas, dado que en el ensayo de 1944 «Arte-Azar-Atrevimiento» los menciona explícitamente como parte de un programa que reconoce, bien es cierto, sólo parcialmente como suyo: «El poeta no impone su voz, sino que transmite la voz que existe siempre y resuena para todos [...] La poesía debe ser hecha por todos, no por uno»⁵⁹. Y, un poco más adelante, en el mismo texto, atribuye sin ambages a la escritura automática —llevando al extremo la puntualización de Aragon que citamos en el capítulo anterior— el valor de haber restaurado un concepto sólido de poeta distinguido de la masa:

Ahora bien, si no todos los hombres han podido, como prometía la teoría, utilizar este instrumento, es porque no todos han tenido la misma capacidad de rechazar —neutralizando las defensas de su lógica— el cálculo, y además porque no han tenido ni la misma efusividad psíquica ni la misma calidad de imaginación. [...] Sin embargo, desde el momento en que *algunos* comienzan a distinguirse de nuevo entre los demás, gracias a la existencia en su interior de cualidades especiales, el concepto de poeta recupera su sentido. La buena fe del estudioso debe tratar de determinar a partir de ahí cuál es —desde el punto de vista, ya, de la teoría general del Arte— el *único* beneficio que la escritura automática ha aportado al campo de la poesía lírica.⁶⁰

En esta línea, el que se ha dado en llamar surrealismo griego (cuyo núcleo principal conforman Andreas Embiricos, Nicos Engonópulos y Elitis, además de Nicolas Calas, cuya personalidad en este aspecto es radicalmente distinta) por oposición a un «modernismo» más conservador de cariz anglosajón, que ocuparía el otro extremo del espectro literario griego de los años treinta en adelante (con Seferis o Ceotocás como figuras emblemáticas)⁶¹, presenta algunas peculiaridades muy interesantes

⁵⁸ BRETON, A. (1996), pp. 222 y ss.

⁵⁹ «Ο ποιητής δεν επιβάλλει τη δική του φωνή αλλά διαβιβάζει τη φωνή που υπάρχει πάντοτε και αντιχέει για όλους. [...] Η ποίηση πρέπει να γίνεται απ' όλους, όχι από έναν», ELITIS, O. (2000), p. 134.

⁶⁰ «Αν, τώρα, δεν μπόρεσαν οι άνθρωποι όλοι, καθώς τό' ταζε η θεωρία, να χρησιμοποιήσουνε αυτό το όργανο, ήταν γιατί δεν είχανε βέβαια όλοι τους την ίδια δύναμη ν' αποκρούσουνε —αναισθητώντας την άμυνα της λογικής τους— τον υπολογισμό, κι ακόμα γιατί δεν είχανε μήτε το ίδιο ψυχικό ξεχείλισμα μήτε την ίδια ποιότητα φαντασίας. [...] Όμως, από τη στιγμή που *μερικοί* αρχίζουν να ξεχωρίζουν πάλι ανάμεσα στους άλλους, χάρη στην ύπαρξη μέσα τους ειδικών προσόντων, η έννοια του ποιητή ξανακερδίζει το νόημά της. Η καλή πίστη του μελετητή οφείλει από κει και πέρα ν' αναζητήσει και να βρει ποιο είναι —από την άποψη της γενικής θεωρίας της Τέχνης πλέον— το *μοναδικό* κέρδος που προσκόμισε στην υπόθεση της λυρικής ποίησης η αυτόματη γραφή», *Ibidem*, p. 137.

⁶¹ Dimitris Dsiovas establece una división diferente en función del experimentalismo formal, adscribiendo a Elitis al modernismo (con Seferis y Costís Palamás) y situando frente a ellos a los representantes de la vanguardia, que abarca desde Cavafis y Cariotakis a los «verdaderos» surrealistas,

respecto al tema que nos ocupa. En primer lugar, se ha destacado a menudo que el surrealismo llegó a Grecia como un simple estimulante literario, despojado de las dimensiones sociales de su faceta revolucionaria, que por tanto se redujo únicamente al terreno individual o estético⁶². No habría que olvidar, en este sentido, que la tardía fecha de introducción del movimiento en Grecia (en torno a 1935) y la aún más tardía de apogeo (1935-45), coincide con el alejamiento del grupo francés del marxismo y su repliegue hacia territorios exclusivamente espirituales, hecho que pudo tener su reflejo en su recepción griega⁶³. No parece ésa, sin embargo, la única razón para que lo que en otros lugares constituyó un rompedor movimiento de vanguardia que se afanó por abolir las fronteras entre el arte y la vida, en Grecia se integrara desde el principio en el debate exclusivamente literario de la élite intelectual, venciendo las resistencias hasta consolidarse como uno de los componentes sustanciales del canon nacional en un período tan convulso. La inexistencia de una animadversión equiparable a la del grupo francés hacia los conceptos de literatura y de creación⁶⁴ es una de las claves. Analizando algunos de los textos teóricos que los partidarios del surrealismo publicaron en revistas griegas en los años 30 y 40, observamos cómo el movimiento solía ser concebido antes como una faceta más del llamado «modernismo»⁶⁵ que debía conducir a las letras griegas a una puesta al día incruenta donde se revitalizaran los caducos presupuestos

Embiricos, Engonópulos y Calas (DSIOVAS, D. (1997), p. 5). Otros, como Vanguelis Azanasópulos, sitúan a Elitis en una tendencia intermedia entre estas corrientes de la modernidad literaria, a medio camino entre el conservadurismo de Seferis y el surrealismo revolucionario de Embiricos, Engonópulos o Calas, AZANASÓPULOS, V. (2001), p. 381. En una postura clásica, frente a una facción de la crítica griega que siempre lo consideró un surrealista propiamente dicho, Mario Vitti defiende que Elitis vio en el surrealismo un apoyo vital y lo asimiló utilizándolo como fuerza liberadora, pero como poeta el influjo sobre su obra fue limitado, VITTI, M. (1998), pp. 46-48. Sin querer entrar en la discusión de lleno, mi hipótesis de trabajo, cercana a la que enseguida encontraremos en Takis Cayalís, es que Elitis, que declara no ser ni haber sido nunca un surrealista ortodoxo, utiliza determinados elementos estéticos y morales del surrealismo, depurados de sus rasgos más comprometedores, para apuntalar una cosmovisión que presenta aspectos notablemente conservadores, en ocasiones coherentes con una poética romántica o, incluso, como iremos viendo a lo largo del trabajo, premodernos.

⁶² VITTI, M. (1987), pp. 124-125.

⁶³ Dejo de lado, puesto que no las comparto, las teorías recientes que hablan de la conveniencia de estudiar el surrealismo griego como una corriente poética autónoma y autosuficiente sin necesidad de comparar sus postulados y sus logros con los del núcleo francés. Entiendo que esta comparación se impone, no sólo por cuanto los distintos surrealismos europeos o incluso planetarios —por mucha diferencia antijerárquica que pueda rastrearse en sus respectivas constituciones— proceden nítidamente del originario parisino, sin el cual no habrían surgido, sino además porque en ella se ponen de manifiesto una serie de estrategias políticas y estéticas de apropiación y selección —y, en gran medida, de *domesticación*— que dicen mucho de los singulares modos de autopercepción nacional que impregnan todo el discurso público en Grecia. También nos hablarán, como comprobaremos enseguida y, con algo más de detalle, en el capítulo 2.4, de la lucha por la conquista del canon nacional.

⁶⁴ Cfr. LIJARÁ, L. (1992), pp. 50-52.

⁶⁵ Takis Cayalís entiende que en Grecia es imposible distinguir la vanguardia del modernismo en los siglos XIX y XX, cfr. CAYALÍS, T. (1997), p. 95.

dominantes a finales de los años 20, que como un ataque frontal contra la noción autoritaria, monumental y oficialista de literatura. En Grecia, podríamos resumir, no existe una vanguardia propiamente dicha⁶⁶ con un valor siquiera teatralmente contracultural, sino el intento de renovación, desde dentro, de los valores estéticos y los lenguajes artísticos nacionales a manos de una generación, la de 1930, cuyo principal objetivo —finalmente conseguido— parece ser el de auparse a la primera línea del canon nacional desbancando de allí a los miembros de la generación anterior. Para ello era preciso, en primer lugar, no escenificar ningún intento de agresión o revolución social que pudiera deslegitimar en lo más mínimo el prestigio de la institución cultural que pretendían liderar y, además, apelar a la identidad intrínseca de los principales postulados estéticos y morales de las vanguardias europeas —lo veremos en próximos capítulos— con los más elementales valores nacionales, con el fin de resaltar no sólo la inocuidad de su adopción para el *establishment* político-cultural, sino también lo que ello tendría de recuperación para Grecia de una estética que le era inherente desde la Antigüedad⁶⁷. Es fundamentalmente en estos dos aspectos, relacionados sin duda con las problemáticas condiciones históricas y culturales de la recepción de la modernidad en Grecia⁶⁸, donde el surrealismo griego presenta incompatibilidades ideológicas y prácticas con el espíritu fundacional del movimiento⁶⁹. Dejando el segundo para más adelante, es inevitable vincular el primero de ellos a la resurrección prácticamente integral del mito del Poeta que se constituye en un motivo recurrente para estos autores⁷⁰. La

⁶⁶ «To treat any Greek writer as avant-garde, we must radically emancipate this term from concepts which are fundamental to its historical meaning. Such concepts include the forging of, and participation in, collective cultural enterprises; the adoption of provocative and often violent rhetoric (and sometimes action) against established cultural norms, their sanctified monuments and their contemporary purveyors; the will to experiment, challenging the boundaries which separate not only the formal properties of different arts, but also artistic from non-artistic discourse; and, most important, the resolute (though inefficacious) “intention to do away with art as a sphere which is separate from the praxis of life”», *Ibidem*, pp. 95-96.

⁶⁷ Cfr. CUTRIANU, E. (2004).

⁶⁸ Takis Cayalís, en lugar de contraponer modernismo y vanguardia, prefiere hablar de hecho por este motivo de un «multi-faceted Greek modernism [...], always remembering that we are dealing with a peripheral culture in which the “reception, formation and signification” of the Modern has always been problematic», CAYALÍS, T. (1997), p. 96.

⁶⁹ «The ideological premises of this literary coterie are incompatible to surrealism, but congenial to the claims and aspirations of reactionary modernism», *Ibidem*, p. 96. Cayalís no cree por tanto en la imagen de portavoces de una revolución sexual, moral y estética mucho más profunda que la propugnada por la izquierda que la crítica ha otorgado a estos autores a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa (*Ibidem*, p. 97). La potente recuperación del mito del Poeta que llevan a cabo, efectivamente, parece desautorizar esa idea.

⁷⁰ «Their supreme fiction, a blueprint for their entire literary production, is the mythical history of Greek surrealism itself; an omnipresent allegory, in which the poet is hailed as a superior being, gifted with unequalled virility and Messianic powers, and lamented for his misfortunes in a base society, which addresses him with hostility and refuses to abide by his vision», *Ibidem*, p. 100. Acerca de imágenes semejantes del Poeta en Embiricos o Engonópulos, cfr. *Ibidem*, pp. 101-102.

figura mesiánica del Poeta que puede *indemnizar* por medio de utopías textuales y estéticas —de carácter, en ocasiones, nacional— los males que la historia y las ideologías están ocasionando al pueblo griego inerte sirve para reforzar el prestigio social de la cultura, y en especial de la poesía, como alternativa de poder⁷¹ en un período en que su influencia general se debilita⁷². Esta figura no se halla muy lejos, por lo demás, de la que encontramos en representantes de generaciones anteriores como Ángelos Sikelianós, poeta de inspiración mística que creía, asimismo, en la divinidad sustancial del Poeta⁷³. Se trata, en definitiva, de una manifestación de continuidad, o incluso de reafirmación, en el escenario de la poesía moderna y su propuesta de una *super-vivencia* que salve un espacio de indemnidad, de vida pura, frente a la amenaza de la política, el utilitarismo social y las transacciones mundanas. De ahí el antiintelectualismo y apoliticismo de estos autores⁷⁴ que, lejos de retirarse de la escena pública como algunos de los más ortodoxos surrealistas franceses, aparecen recurrentemente en ella para reafirmar su influencia, diríamos profética, en una llamada, de tintes populistas, a gozar de la existencia en el seno de una naturaleza mítica como contraposición al espacio de civilidad de la *polis*. Utopías estéticas y reintegradoras (trasuntos de un Gran Relato hecho añicos, *sobrenaturalezas* espectrales que subrayan la supremacía de la cultura y, por tanto, del escritor que habla en su nombre) como propuesta *social* frente a la ideología⁷⁵, y resurrección del autor-profeta en el mito del Poeta marcan, por tanto, algunas de las singularidades del surrealismo griego que dificultan su plena integración en el espíritu de la vanguardia y recomiendan más bien buscar el espacio de sus componentes en una más amplia modernidad literaria en la que, a fin de cuentas,

⁷¹ Según Vasilis Lambrópulos, entre 1821 y 1981 la poesía adopta en Grecia la función bárdica de reforzar la conciencia identitaria del pueblo y liderarlo hacia su destino colectivo, convirtiéndose en una suerte de institución nacional. Se trata de un caso singular, por su duración desproporcionada, en Europa, cfr. LAMBRÓPULOS, V. (2008).

⁷² «Contrary to the aspirations of the French movement whose name they used (mainly for publicity purposes), but in complete agreement with reactionary modernism, Greek Surrealists glorify themselves as prophet-leaders and condemn a world that “offers no structural support for its artists, whom it does not believe can defend its cities”. The utopian future they envision is actually a disguised call for regression to a heroic mythical past, a time when the genius artist did not experience himself “as an increasingly isolated monad confronted with an anonymous and faceless multitude”, but was accepted as the supreme leader of the tribe. Lamenting the demise of this healthy hierarchy, and in contrast to their actual social and cultural obsequiousness, Greek Surrealists portray themselves as estranged Messiahs who communicate with, and are protected by, supernatural powers, while waging war against the social masses and the democratic institutions which nurture them», *Ibidem*, pp. 102-103.

⁷³ Sobre su cercanía a Elitis en este punto, cfr. el artículo de Jristos Alexíu, «Ο “ένδον θεός” στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού και του Οδυσσέα Ελύτη», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 233-258.

⁷⁴ Cfr. LIKIARDÓPULOS, Y. (2004).

⁷⁵ Cfr. AZANASÓPULOS, V. (2001).

también podrían situarse los fundamentos mismos del surrealismo francés⁷⁶. El análisis del mito del Poeta en el *Axion Estí* de Elitis, aparte de confirmarnos esta idea, nos dará también algunas claves para comprender la difícil interacción de la modernidad europea con una realidad tan excepcional como la griega.

1.3.2.2. *Imágenes del Poeta en el Axion Estí*

El *Axion Estí* de Elitis aparece en 1959, tras un largo silencio del autor. Se trata de un extenso poema en tres partes⁷⁷ en el cual, sorprendentemente, toda una constelación de recursos estéticos vanguardistas⁷⁸ se pone al servicio de un relato determinista de construcción nacional donde los resabios románticos, en los modos retóricos y en las referencias conceptuales a un pueblo casi herderiano que requiere el liderazgo del Poeta para liberarse de toda intromisión extranjera, son constantes. Este maridaje entre vanguardia artística y religión o espíritu nacional, inconcebible en la mayoría de los ismos europeos —excepto acaso en ciertas derivas del Futurismo— e incompatible con las convicciones internacionalistas, antipatrióticas y antirreligiosas del surrealismo francés, presenta sin embargo una muy compleja interpenetración entre recursos digamos modernistas y concepciones arcaizantes, *premodernas*, voluntariamente involucionistas, de la realidad griega⁷⁹. La recuperación de la voz profética del Poeta se halla en esta línea de retornos que enlaza modos retóricos periclitados con prácticas textuales contemporáneas, nociones

⁷⁶ Cfr. DUPUIS, J.-F. (2004), donde se expone precisamente la idea de que el propio surrealismo francés constituyó una *reacción* al espíritu contracultural de las vanguardias, especialmente del Dadaísmo.

⁷⁷ El *Axion Estí*, considerado tradicionalmente la obra maestra del autor, es un poema con una estructura compleja basada en los números tres y siete. Está dividido, efectivamente, en tres partes: el «Génesis», «La Pasión» y «El Gloria». El «Génesis» se divide a su vez en siete himnos, mientras que «La Pasión», de mayor extensión, está compuesta por tres grupos de lo que se ha dado en llamar salmos, odas y lecturas, de reminiscencia bíblica y litúrgica, organizadas según un esquema fijo. «El Gloria» se compone de tres unidades. La himnografía bizantina y los textos litúrgicos son la principal inspiración de esta minuciosa arquitectura que en el lenguaje y en los contenidos recoge también elementos bíblicos o eclesiásticos.

⁷⁸ El texto parece ser el fruto principal de la pretensión del autor de llevar la vanguardia «a su época clásica». En él se han destacado, por ejemplo, las influencias del cubismo, cfr. CUTRIANU, E. (2001), y se ha subrayado la audacia de sus imágenes.

⁷⁹ El *Axion Estí* ha sido situado en el contexto de un repliegue general, en las décadas de los cincuenta y sesenta, de los autores de la Generación del 30 sobre los valores orientales (Bizancio y la Ortodoxia) de lo griego como antídoto a la dispersión que la modernidad occidental había acarreado —por obra de esos mismos autores, en ocasiones— al país. El objetivo parece la recuperación del centro perdido del helenismo (el ensayo de Sísimos Lorensatos *To χαμένο κέντρο —El centro perdido—*, de 1961, es el emblema de este giro oriental y antimoderno), lo cual conduce a estos poetas a cerrar filas en torno a los elementos distintivos de la *raza*, como la religión nacional que Elitis utilizará aquí como hilo conductor en lo formal y, ocasionalmente, en lo temático, cfr. CALOTYCHOS, V. (2003), p. 221, o LIKIARDÓPULOS, Y. (2004), p. 25.

sobre la autonomía de la obra de arte con pretensiones populistas, usos estéticos vanguardistas con un determinismo artístico racial y mesiánico. Con el objeto de socavar la modernidad europea por medio de un retorno al núcleo originario de lo griego, Elitis acaba recurriendo a mecanismos surgidos en el mismo proceso de definición de la poesía occidental moderna, como es el caso del mito del Poeta. Es más, el propio proyecto de regreso a los orígenes naturales, indemnes, identitarios, de una Grecia amenazada por la contemporaneidad europea a través de una maquinaria textual que salve el hiato abierto por la quiebra de lo moderno es, como hemos visto, el programa mismo de un amplio sector de la cultura occidental de los dos últimos siglos que Elitis, en consecuencia, toma prestado para defenderse o *autoinmunizarse* contra ella. El poema, de hecho, dividido en tres partes con títulos bíblicos o litúrgicos: el «Génesis», «La Pasión», «El Gloria», relata como veremos el nacimiento, el sacrificio y la muerte del Poeta, escenificando de algún modo en su misma estructura cristológica una resurrección del autor que, tras asumir las desventuras históricas y las escisiones internas de su patria y su pueblo, los conduce, con la obliteración de su voz enunciativa, a la restauración o re-integración en un paraíso textual donde apenas queda el brillo autónomo, *sobre-natural* e intemporal (los verbos principales, fuera del presente de *ser*, han quedado reducidos al mínimo) de las propias palabras. El proceso de individuación que se tematiza en el «Génesis», sin embargo, remite a una inversión metaliteraria de la muerte del autor donde el Poeta, surgiendo al mundo y definiéndose progresivamente frente a él, recupera el dominio exclusivo de las palabras de la tribu —y del universo que cabe en ellas— en la conquista de una voz hegemónica y profética. Esa voz en primera persona se identifica con el cuerpo de lo(s) griego(s) y se proyecta como memoria viva de su pueblo, prometiéndole la gloria de la eternidad⁸⁰ al conjunto de la nación. En el predominio de la voz profética (que en próximos capítulos veremos indisolublemente imbricada, sin embargo, con un concepto muy audaz de la escritura) y en la conjunción de poesía y pueblo, lengua y paisaje, ortografía y geografía, ve Ártemis Leondí una contradicción flagrante en el *Axion Estí* entre las pretensiones vanguardistas de Elitis y los principios del programa modernista europeo que, en su opinión, descentraba la conciencia poética, despersonalizaba el texto, negaba los puntos de referencia exteriores y glorificaba el abismo del significado lingüístico desplazándolo, como en un juego interminable, de significante en significante⁸¹. No obstante, en la obra no dejan de comparecer, como vamos a analizar en próximos capítulos, muchos de estos postulados modernos y vanguardistas, si bien al servicio

⁸⁰ Cfr. LEONDÍ, Á. (1998), p. 292.

⁸¹ *Ibidem*, p. 337. Veremos no obstante en el capítulo 2.1 cómo este último concepto de desplazamiento entre significantes (que he denominado *significancia*) constituye precisamente una de las claves de la obra y de la singular noción de grecidad que se proyecta en ella.

de una fundación *heterotópica* de Grecia y de lo griego que remite más bien a proyectos premodernos en lo teórico y en lo político. Principalmente en «El Gloria», la última sección donde una nueva muerte del autor habrá tenido lugar —en este caso en un escenario exclusivamente griego—, podremos reencontrar el proyecto novecentista de las palabras en libertad y la autonomía del texto como *heterocosmos* que se dice a sí mismo y que dice, según veremos, incluso al mismo Poeta. Por lo demás, la transgresión del programa histórico vanguardista, orientado inicialmente a derribar el estatuto privilegiado del arte y del artista en la sociedad burguesa, se descubre muy claramente inscrita en la retórica profético-nacional del poema, que está sugiriendo, como se ha dicho⁸², su propia recepción, a través de la cual Elitis pretende consagrarse como poeta nacional; dicha pretensión se cumplirá casi inmediatamente⁸³, poniendo de manifiesto el frecuente uso de elementos surrealistas o vanguardistas entre los escritores griegos en tanto elemento decorativo o *publicitario* orientado a abrirse un hueco en el canon, según hemos leído en Cayalís, y no en tanto impulso verdaderamente revolucionario o contracultural.

El tema fundamental del *Axion Estí* es el Poeta, escrito con mayúscula —al modo romántico y tan lejos ya del *pohète* de Jacques Vaché—, y Grecia (además de su lengua), con la cual se identifica en diversos grados. Los títulos de las tres secciones que componen el poema aluden de hecho a acciones míticas que acometen el propio Poeta y su patria en el camino paralelo que les conduce a subsumirse el uno en el otro: primero la geografía y el pueblo griegos en las palabras convocadas y descubiertas por el Poeta en su nacimiento («Génesis») y, después del paso por la historia y la muerte en que la voz profética asume la causa del que llama «su» pueblo («La Pasión»), el Poeta en el *cosmos*⁸⁴ textual que indemniza la caída y regenera *espectralmente*, de nuevo en un universo de palabras —esta vez *salvadas* y poseedoras de una luz originaria (la *δια-φάνεια* griega)—, a una Grecia indemne y esencial («El Gloria»). Se trata del relato, pues, de un recorrido que implica un estado paradisiaco inicial («Génesis»), una caída («La Pasión») y una restauración trascendente en una suerte de siglo futuro («El Gloria»). Todas estas fases resultan operadas por la figura tutelar de un Poeta (Adán-Cristo, pues) que enuncia el texto —es, de hecho, la única voz que aparece— y, tocado con todas las características del profeta o el caudillo, promete, gracias a su dominio *total* de la lengua griega y a su

⁸² Cfr. DIMIRULIS, D. (1986).

⁸³ Con la inestimable ayuda de la versión musical del poema que el compositor Mikis Ceodorakis escribió en 1964 y que difundió rápidamente la imagen de Elitis como bardo épico del pueblo griego. Cfr. además LEONDI, Á. (1998), p. 276.

⁸⁴ Sobre este concepto aplicado al *Axion Estí*, y la importancia de su polisemia en las estrategias del poema, cfr. *Ibidem*, pp. 277-279.

devoción a la Poesía (escrita también con mayúsculas), salvar las esencias de la nación y conducir a su pueblo más allá de las vicisitudes históricas por las que ha atravesado. Es, también, el relato del proceso de aprendizaje del Poeta, imbricado indisolublemente con su lengua⁸⁵: a través de la lectura, escritura y pronunciación de las letras y fonemas griegos, el personaje va simultáneamente creando y reconociendo el *cosmos* (de su patria, del texto), creándose y reconociéndose a sí mismo, reordenando los elementos del mundo que adquieren una articulación lingüística y admiten, por tanto, una nueva sintaxis poética (escritura del poema que es una reescritura del mundo) que los conduce a la salvación. Se trata, en definitiva, de un Poeta omnisciente y prácticamente omnipotente, aferrado a la posibilidad de eludir la maquinalidad del texto moderno por medio de la postulación de una figura cuasi divina como centro vivo y superior —el Poeta es, de hecho, identificado con el sol, sede del sentido y de la mirada omniabarcadora⁸⁶— de operaciones lingüísticas en el poema. Muchos elementos escriturales de la realidad griega, como veremos en próximos capítulos, conspiran contra esta pretensión del texto que, sin embargo, logra dotar al Poeta de casi todos los rasgos proféticos y trascendentes que el mito romántico le había conferido y lo convierte en el héroe que, según esquemas narrativos muy arcaicos, debe atravesar una serie de pruebas, utilizando para ello sus limitadas armas, con el fin de cumplir su destino.

Ese destino le viene prescrito desde su propio nacimiento. El Poeta, tal como oíamos decir a Victor Hugo⁸⁷, está marcado desde la cuna por un signo, incluso corporal, que lo distingue de los demás hombres y lo empuja a desempeñar una misión exclusiva, mesiánica. Ese signo es, en cierto modo, la marca de su conexión con lo trascendente. En los primeros versos del «Génesis», el Poeta del *Axion Estí* recibe sobre su cuna la visita de una divinidad que es a la vez la otra faceta, ancestral, de sí mismo, el sol como dios tutelar del mundo griego y la propia naturaleza griega en tanto sustrato transpersonal de su identidad. Este personaje proteico le revela la misión que lleva inscrita en sus entrañas como un signo ineludible y que desde ese momento tendrá que esforzarse por cumplir: «“Misión tuya”, dijo, “este mundo / y escrito en tus entrañas está / Lee y esfuérzate / Y lucha” dijo / “Cada cual con sus armas” dijo»⁸⁸. Esta misión encomendada por el Dios-Sol con el que en realidad se identifica consiste, en el fondo, en crear y restaurar el mundo, como se encarga de hacer Cristo en las doctrinas ortodoxas de la economía de la salvación, devolviéndolo

⁸⁵ La lengua griega, lo veremos más adelante con detalle, posee siempre en Elitis un valor *indemnizador* por sí misma.

⁸⁶ Cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 110-140.

⁸⁷ Cfr. *supra*, nota 42.

⁸⁸ «“Ἐντολή σου” εἶπε “αὐτός ο κόσμος / καὶ γραμμένος μες στὰ σπλάγχνα σου εἶναι / Διάβασε καὶ προσπάθησε / καὶ πολέμησε” εἶπε / “Ὁ καθεὶς καὶ τὰ ὅπλα του” εἶπε», ELITIS, O. (2002), p. 121.

a la unidad de Dios integrado en su propio cuerpo —en este caso la lengua— como microcosmos *indemnizado* por el sacrificio⁸⁹. Los dos elementos presuntamente constitutivos de la identidad *nacional* griega, por tanto, el pagano en la figura del sol y el cristiano ortodoxo, se unen desde el principio para ungir al Poeta en su combate por el liderazgo y la liberación metafísica de su tierra.

Volveré enseguida a la equiparación del Poeta con Cristo, figura que recorrerá la mayor parte del texto, pero antes es preciso detenerse en su identificación recurrente, especialmente en el «Génesis», con Dios. Las instancias trascendentes con las que el Poeta romántico se hallaba en comunicación constante para ejercer su mediación ante los hombres no sólo ungen o informan a la voz enunciativa del *Axion Estí*, sino que la atraviesan, la constituyen, representan el sustrato de donde poco a poco, en un desdoblamiento en dos personas verbales, la primera y la tercera, va separándose para afirmarse frente al mundo griego creado por él en el cuerpo *indemne* de la lengua que acabará reabsorbiéndolo⁹⁰. Esa divinidad constitutiva es, como ya he dicho, una mezcla entre el Dios del Antiguo Testamento y el Sol pagano que pretende reflejar la ambivalencia sustancial de la espiritualidad griega y legitimar así con su unción simultánea el contenido de un poema que entremezclará hasta el final, sugiriendo la idea de que no existen entre ambos diferencias de fondo,⁹¹ paganismo y Ortodoxia. El Poeta nace en el *Axion Estí* recorrido por el sol: «Era el sol con el eje en mi interior / todo rayos de luz que llamaba»⁹², pero enseguida nos demuestra que su divinidad va más allá, precede incluso al tiempo histórico, existe en una eternidad que lo hace presentarse como una epifanía que reorigina el cosmos (y a sí mismo)⁹³ introduciendo en el curso de los acontecimientos la presencia mítica de una fuente perpetua de vida: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido

⁸⁹ Cfr. LOSSKY, V. (1982), pp. 80-81.

⁹⁰ Curiosamente, el poema comienza con una tercera persona verbal en el momento del origen del cosmos-texto, para acabar en el presente absoluto de la tercera persona de singular del verbo *ser* en «El Gloria». En medio, el predominio de un «yo» y un «tú» que han marcado la quiebra histórica pero también la posibilidad de subsanarla.

⁹¹ Una de las bases del credo nacionalista griego difundido entre los intelectuales y las clases políticas de los siglos XIX y XX es esta teoría de la compatibilidad perfecta entre paganismo y Ortodoxia, en el fondo dos manifestaciones históricas del espíritu religioso de una misma raza.

⁹² «Ήταν ο ήλιος με τον άξονά του μέσα μου / πολυάχτιδος όλος που καλούσε», ELITIS, O. (2002), p. 121.

⁹³ No se trata de una creación ex nihilo sino, como el poema se encarga de aclarar repetidamente, del borrado de la historia que logra hacerla comenzar de nuevo. Ése es el efecto de la poesía y el poeta modernos, que aquí están funcionando según la lógica maquinal de lo religioso en la muerte y resurrección de Dios, generando un desierto sobre el que escenificar una vez más el sacrificio. Sobre el Poeta-Dios en el *Axion Estí* que vuelve a nacer constantemente de su yo intemporal, cfr. el artículo de Jristos Alexíu, «Ο “ένδον θεός” στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού και του Οδυσσέα Ελύτη», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 248.

del cielo»⁹⁴. El Poeta-Dios se presenta verde en el fuego como la epifanía divina de la zarza ardiente que no llega a quemarse (es lo *sobre-natural* presentándose en la historicidad de la naturaleza) y «no escindido del cielo», para demostrar que hay un cordón umbilical que lo mantiene conectado con la trascendencia. Al principio del segundo himno repetirá este esquema sustituyendo la última frase por «el No Hecho por Mano alguna»⁹⁵, un solo término en griego, *Αχειροποίητος*, que se reserva habitualmente para los iconos que se entiende no han sido pintados por el hombre sino revelados directamente por Dios. El Poeta es, por tanto, un sujeto que pretende sustraerse al origen, el *poietes* (este viejo nombre griego ha servido, no lo olvidemos, también para designar a Dios) que no se halla sometido a la *poiesis* sino que la domina y la ejerce, la divinidad que elude, presuntamente, la *arti-ficialidad* para situarse del otro lado, antes de cualquier acto de creación. Es por eso por lo que seguidamente él mismo traza con el dedo, al modo de una escritura, las lejanas líneas que van a constituir los límites del cosmos-texto autónomo, el lienzo sobre el que irá situándose el entramado de signos que a la vez ha de leer, escribir y reescribir (representar y recrear, pues) para completar la misión que le ha sido encomendada. Se produce, sin embargo, un desdoblamiento, como ya he dicho: el Poeta es a un tiempo el Dios y recibe órdenes de él, es tanto el Padre como el Hijo, en un procedimiento que pretende trasponer, en palabras del mismo Elitis⁹⁶, una técnica cubista a la literatura: la presentación simultánea de una figura desde diversas perspectivas. Así, tanto la primera como la tercera persona que se intercambian constantemente en el «Génesis» hacen referencia a la persona del Poeta, que puede de este modo dirigirse a sí mismo en el proceso de creación, dando una impresión de totalidad espacial y temporal. Este juego de perspectivas e identificaciones completa lo que podríamos denominar una *Trinidad* inmanente, que remite a una suerte de cristianismo idolátrico, con la aparición del mundo creado (Grecia), a la vez cuerpo (lingüístico), producto y origen del Poeta-Dios. Éste es al tiempo el modelo trascendental de la Creación, el elemento preexistente que constituye su misma condición de posibilidad («Entonces habló y nació el mar / Y vi y me admiré / Y en medio de él sembró mundos pequeños *a mi imagen y semejanza*»⁹⁷), el operador lingüístico que la extrae de un silencio previamente trabajado («Roturaba el silencio

⁹⁴ «Και αυτός αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό», ELITIS, O. (2002), p. 121.

⁹⁵ «Ο Αχειροποίητος», *Ibidem*, p. 122.

⁹⁶ En su «Comentario» al poema que el profesor Yorgos Kejayoglu sacó a la luz por vez primera en 1995, KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 49.

⁹⁷ «Τότε είπε και γεννήθηκε η θάλασσα / Και είδα και θαύμασα / Και στη μέση της έσπειρε κόσμους μικρούς κατ' εικόνα και ομοίωσή μου», ELITIS, O. (2002), p. 124 (subrayado mío).

para depositar / simientes de fonemas y dorados brotes de oráculos»⁹⁸), y el individuo que sólo encuentra las claves de su propia identidad en la posterioridad de su lectura, en los nombres de sus componentes («El espárrago la escarola / el perejil rizado / el jengibre y el pelargonio / el rábano y el hinojo / *Las sílabas secretas en que me afanaba por articular mi identidad*»⁹⁹). Es, asimismo, además del origen y el producto de este cosmos griego, su mismo cuerpo, con el que no pocas veces se identifica. En los últimos versos del «Génesis», especialmente, cuando el mal de la caída comienza a anunciarse en la Creación, el Dios vierte fósforo sobre la tierra para que el Poeta vea, como en una radiografía de su propio cuerpo, las alteraciones que se están produciendo en el mundo que contiene en su interior, encaminadas a cerrar y defender el cosmos íntegro de la greicidad del asalto del *otro*: «Allá, a lo lejos, en el extremo de mi alma / vi pasar en secreto / faros altos campestres Sobre los precipicios castillos ventosos / La estrella de la tramontana Santa Marina con los demonios»¹⁰⁰. El Poeta desea representar en definitiva respecto a lo griego, el ámbito del auditorio de su poema, una totalidad espacial, temporal y ontológica que lo convierte a un tiempo en el creador, el producto y la sustancia misma de ese *cosmos* cuya voz asume. Es su trascendencia y su inmanencia, la eternidad en la que se contiene su historia y el sol que como un ojo permite dominar todos sus estratos geográficos y todas las fases de su desarrollo desde las alturas. Lo abarca. Es por ello precisamente, por la omnisciencia que respecto a este mundo representa —la cual le sustrae, automáticamente, a él, extrayéndole del juego de las diferencias políticas o sociales que se dan en su interior e imposibilitando de raíz cualquier sometimiento al juicio de los otros—, por lo que el Poeta se presenta como el ser cuya voz lo encarna del modo más legítimo, con la imparcialidad del ente superior que le hace justicia decidiendo *en su nombre* con el mayor acierto. Es, en resumen, el único que puede liderarlo para conducirlo hacia su consumación liberándolo del mal que, al final del «Génesis», irrumpe en él bajo la figura de la alteridad, la historia y la muerte¹⁰¹. El

⁹⁸ «Η σιγή που εκχέρσωνα για ν' αποθέσω / γόνους φθόγγων και χρησμών φύτρα χρυσά», *Ibidem*, p. 125.

⁹⁹ «Νά το σπαράγγι νά ο ριθιός / νά το σγουρό περσέμολο / το τζεντζεφύλλι και το πελαργόνι / ο στύφνος και το μάραθο / Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα την ταυτότητά μου ν' αρθρώσω», *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁰ «Είδα πέρα, μακριά, στην άκρια της ψυχής μου / μυστικά να διαβαίνουνε / φάροι ψηλοί ξόμαχοι Στους γκρεμούς τραβερωμένα κάστρα / Τ' άστρο της τραμουντάνας Την αγία Μαρίνα με τα δαιμονικά», *Ibidem*, pp. 130-131.

¹⁰¹ En el «Comentario al *Axion Estí*», Elitis identifica explícitamente las figuras de Grecia y el Poeta, entrelazadas en una ineludible labor indemnizadora: «Grecia como entidad, el poeta, y el enamorado, empezaron de un modo singular [...] a identificarse en mi mente. Eran los tres casos en que lo das todo sin esperar nada. Pero también tres casos en los que, en un espacio otro trascendente, no *puede* sino prepararse la Compensación definitiva, incorruptible» («Η Ελλάδα σαν οντότητα, ο ποιητής και ο ερωτευμένος, άρχισαν κατά περίεργο τρόπο [...] να ταυτίζονται μέσα μου. Ήταν οι τρεις περιπτώσεις όπου δίνεις τα πάντα χωρίς να περιμένεις τίποτε. Αλλά και τρεις περιπτώσεις για τις

paraíso perdido exige entonces del Poeta una acción cristológica que restaure en un estrato superior, *indemne* —por tanto intacto, inamovible por los siglos—, eterno y, aunque no se diga, *estético* y no ideológico, el *cosmos* mancillado por el tiempo y por el *otro*.

En este aspecto, el *Axion Estí* responde, con su estructura ternaria, al esquema tripartito paraíso-caída-reintegración que aparece tanto en las doctrinas cristianas de la salvación como en muchas de las obras románticas que mencionamos en el capítulo anterior. No me interesan ahora las implicaciones de esa estructura cuya importancia en los albores de la modernidad literaria europea Elitis no podía desconocer —así como la posibilidad que ofrecía de vincular una doble *religiosidad*, la de la poesía moderna y la de la teología ortodoxa, que hace especial hincapié en el esquema—, sino su ligazón con el mito del Poeta como héroe *indemnizador*¹⁰² cuyo arquetipo primordial es Cristo¹⁰³. Se ha resaltado el paralelismo de la narración del *Axion Estí* con la del héroe clásico que, identificado con el sol —participante a la vez en la eternidad y en la historia—, vence en representación de una colectividad el poder de la muerte para restablecer la *salud* asociada al estado de (*sobre*)naturaleza¹⁰⁴. Como Jesucristo, el Poeta redime aquí la historia¹⁰⁵ entendida como una caída desde las alturas de la divinidad en la multiplicidad y la dispersión restaurándola en la unidad de un *cosmos* (en el sentido arcaico, también, de *orden*) textual trascendente que, consagrando las verdaderas esencias imperecederas de Grecia, hace las veces de sacralidad *indemne*, de *sobrenaturaleza* equiparada, como tendremos ocasión de ver, con una suerte de *siglo futuro*. Todo aquello que del mundo griego auténtico¹⁰⁶ es salvado por la irrupción epifánica de la poesía y el

οποίες, σ' έναν άλλο χώρο υπερβατικό, δε μπορεί παρά να ετοιμάζεται η οριστική, η μη φθαρτή, Ανταπόδοση»), KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 37.

¹⁰² En la poesía romántica, en efecto, es frecuente la representación mítica del Poeta como un héroe que busca cierta clase de *absoluto* perdido a través de una fase de sacrificio y lucha humana o sobrehumana; se trata, en el fondo, del relato autorreferencial que define las pretensiones de la poesía moderna: «Le scénario du mythe est l'histoire d'une quête dont l'objet, variable selon les versions, représente toujours un "absolu". Cette quête met en oeuvre les dons du héros et ses pouvoirs surnaturels. C'est une quête dramatique, triomphante ou tragique, où s'affrontent, autour du Poète, avec ou contre lui, des forces qui composent un univers mythique. Ces forces sont des personnages humains, des êtres surnaturels ou des puissances cosmiques; des figures sublimes, ou triviales, ou fantastiques : ainsi la force qui brise la destinée du Poète peut être, selon la forme littéraire et le type du récit, Dieu ou Satan,...», ABASTADO, C. (1979), p. 66.

¹⁰³ En la poesía romántica no faltan las identificaciones del Poeta con Cristo. Sucede en el poema de Nerval que vimos más arriba, «Le Christ aux oliviers», donde Cristo es el hombre prometeico que acomete una acción heroica y se le compara a Faetón, Ícaro o Atis, figuras míticas a su vez del Poeta, cfr. NERVAL, G. (2004), p. 65.

¹⁰⁴ Cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2005), pp. 40-44 y LIJNARÁ, L. (1980), pp. 64-65.

¹⁰⁵ La historia es siempre en Elitis la encarnación de un mal que la poesía y sus elementos isomorfos (Grecia, la luz, etc.) pueden limpiar para restablecer la justicia. Ésa es la función del Poeta en el *Axion Estí* según palabras del propio autor en su «Comentario», cfr. KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 48.

¹⁰⁶ Elitis pretende, sintomáticamente, que su generación y él lograron revelar, por medio de su arte, el «verdadero rostro de Grecia», antes oculto tras las visiones europeas neoclasicistas. Esa revelación

Poeta es arrebatado a la historia y consagrado a una eternidad que se afirma en los versos finales del poema como un «Siempre» contrapuesto al «Ahora» del presente marcado por la caducidad¹⁰⁷. Igual que en las doctrinas místicas y esotéricas que proyectaron este esquema de reintegración sobre el romanticismo, el individuo redime la Naturaleza, cierta Naturaleza, reunificándola en un estrato divino, *sobre-natural*¹⁰⁸. El modelo de este proceso es, evidentemente, Cristo, con el cual el Poeta del *Axion Estí* es repetidamente identificado, especialmente en una sección de título tan elocuente como «La Pasión»¹⁰⁹. Su condición simultánea, como hemos visto, de Dios e hijo de Dios, ungido por ese Padre-Sol que constituye otra faceta de su identidad y le encarga la apocatástasis del mundo, lo convierte en un trasunto de Cristo que asume sobre sí todo el dolor de su pueblo para borrar el pecado y devolverlo a un paraíso poético que supere en la unidad (nacional), en la esencia mística de Grecia, las contradicciones de la política y la ideología que acarrearán el sufrimiento terreno de las invasiones extranjeras (otomana, alemana en la Segunda Guerra Mundial) o de las luchas intestinas (Guerra Civil griega entre 1946 y 1949).

Desde el propio «Génesis», no obstante, hay ya numerosas marcas de esta identificación interesada. Remitiendo a la ascensión del mundo en los esquemas

se produjo, paradójicamente, con la aplicación de los movimientos vanguardistas europeos, es decir, con un nuevo préstamo exterior que, sin embargo, para Elitis y otros contemporáneos no constituía sino la recuperación por parte de Occidente de los valores de originariedad griega que en su tierra se habían mantenido intactos fuera de los ambientes intelectuales: «Mi generación y yo —y aquí incluyo también a Seferis— nos esforzamos por descubrir el verdadero rostro de Grecia. Era necesario porque, hasta entonces, lo que se presentaba como verdadero rostro de Grecia era aquello que los europeos veían como Grecia. Para conseguirlo, tuvimos que derribar la tradición racionalista que pesaba sobre Occidente. Así se explica la gran resonancia del surrealismo entre nosotros, cuando apareció en la escena literaria» («Εγώ και η γενιά μου —κι εδώ περιλαμβάνω και τον Σεφέρη— πασχίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας. Αυτό ήταν αναγκαίο γιατί μέχρι τότε σαν αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας εμφανιζόταν εκείνο που οι Ευρωπαίοι έβλεπαν σαν Ελλάδα. Για να επιτελέσουμε αυτό το σκοπό έπρεπε να καταλύσουμε την ορθολογιστική παράδοση που βάραινε πάνω στη Δύση. Έτσι εξηγείται η μεγάλη απήχηση του υπερρεαλισμού σε μας, όταν αυτός εμφανίστηκε στη λογοτεχνική σκηνή»), de la entrevista a Ivar Ivask «Analogías de luz», ELITIS, O. (1979), p. 187.

¹⁰⁷ El *Axion Estí* termina, tras una enumeración de elementos que pertenecen al «Ahora» y elementos que pertenecen al «Siempre», con la contraposición entre la nada o el nihilismo de la historia y la eternidad a la que el texto entrega el (micro)cosmos griego en su consignación poética: «Ahora la humillación de los Dioses Ahora las cenizas del Hombre / Ahora Ahora el cero / ¡y siempre el mundo pequeño, el Grande!» («Νυν η ταπείνωση των Θεών Νυν η σποδός του Ανθρώπου / Νυν Νυν το μηδέν / και Αιέν ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας!»), ELITIS, O. (2002), p. 183.

¹⁰⁸ Escoto Eriúgena o Paracelso, entre muchos otros, plantean el proceso como una reunión progresiva de las divisiones hasta llegar al Uno de Dios, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 153-158. La doctrina iluminista y romántica a este respecto, de tan gran influencia en el Idealismo alemán, se resume en este párrafo de Béguin: «Pero si Dios ha creado el universo, manifestación suya, quiere que, en el término de la evolución, regrese a Él este universo; y, para que el retorno sea posible, es preciso que el hombre vuelva a ser “lo que ya es”. Al salvarse de sí mismo, será el agente de la reintegración de todas las cosas, el redentor de la Naturaleza», BÉGUIN, A. (1978), p. 104.

¹⁰⁹ «C’est la “sensibilité” qui fait accéder le Poète à l’intuition de l’absolu. [...] C’est elle qui fait de chacun un être unique, original; elle domine la volonté et subjugue la raison; elle est le désir et l’exaltation, la source du génie par l’exaltation même des passions qu’elle suscite. Car toute passion est à quelque degré la Passion; le sacré du Poète est aussi son martyre», ABASTADO, C. (1979), p. 64.

crisológicos tripartitos, el Dios le dice al Poeta en el cuarto himno: «“Y este mundo es preciso que lo veas y lo acojas”»¹¹⁰. Ello supone el punto de partida para el proceso de refundación o regeneración del *cosmos* que se producirá en el interior de su cuerpo a partir de los últimos versos del quinto himno en la figura de un *embarazo de palabras*¹¹¹ («Estaba en el sexto mes de los amores / y en mis entrañas se agitaba una preciosa semilla»¹¹²) y que suscita inmediatamente, en el himno siguiente, un desierto con tintes ascéticos o religiosos sobre el que el Poeta debe (re)erigir la existencia de acuerdo con los sentidos preexistentes en él: «“Pero primero verás el desierto y le darás / tu propio sentido” dijo»¹¹³. Es el escenario del origen de una *religiosidad* que aquí, como en el mito moderno de la muerte de Dios, supone un recomienzo auspiciado por la potencia reintegradora del Poeta. Éste debe pasar inmediatamente por una fase ascética que remite al mismo tiempo a la espera mesiánica previa a la venida de Cristo (la ascesis de San Juan Bautista) y a los retiros de Jesús al desierto para poner a prueba la profundidad de su sacrificio y su capacidad para redimir la Creación. Se trata, por tanto, de una manifestación de la maquinabilidad poética y religiosa que propicia la resurrección simultánea e indiscernible del mundo y de Dios. Ello requiere, no obstante, la lenta iniciación del Poeta en una Gnosis o Sabiduría recibida en ese desierto de la *revelabilidad* a lo largo de años de privación: «Viví la langosta y la sed / y sus dedos ásperos en las articulaciones / tantos años como prescribe la Sabiduría»¹¹⁴, hasta alcanzar la iluminación que, como les ocurre a los místicos en sus minuciosas prácticas espirituales, se entrega como una *gracia* a la vez interior y exterior tras efectuar un descenso nocturno¹¹⁵: «Inclinado sobre papeles y libros insondables / descolgándome por una cuerda delgada / noches y noches / [...] / Se juzgó entonces llegado el momento de enviar ayuda / y la tarea cayó en suerte a las lluvias / cantaron todo el día los riachuelos»¹¹⁶; en este caso, la *gracia* adopta la forma de una lluvia

¹¹⁰ «“Και τον κόσμο αυτόν ανάγκη να τον βλέπεις και να τον λαβαίνεις”», ELITIS, O. (2002), p. 125.

¹¹¹ Este embarazo simbólico que dará lugar al parto del mundo transmutado remite a la Gran Obra alquimista, al huevo en que se reengendra el universo. Algo semejante pretende el Poeta, que ha concebido el mundo de las palabras griegas y lo procesa en su interior para darlo transmutado, convertido en oro *puro*, sin mezcla, en el *cosmos* indemne de la utopía textual de «El Gloria».

¹¹² «Ἡμουν στον έκτο μήνα των ερώτων / και στα σπλάχνα μου σάλανε σπόρος ακριβός», *Ibidem*, p. 128. Las semillas habían sido antes, durante todo el «Génesis», las palabras griegas que, como en un proceso de *diseminación* escritural, se esparcían por la superficie del cosmos.

¹¹³ «“Αλλά πρώτα θα δεις την ερημιά και θα της δώσεις / το δικό σου νόημα” είπε», *Ibidem*, p. 128.

¹¹⁴ «Έζησα τις ακρίδες και τη δίψα / και τα τραχιά στις αρμοσιές τους δάχτυλα / χρόνους τακτούς όσους η Γνώση ορίζει», *Ibidem*, p. 128.

¹¹⁵ Cfr. DURAND, G. (2005), pp. 208-213.

¹¹⁶ «Στα χαρτιά σκυφτός και στα βιβλία τ' αθύθμενα / με σκοινί λιανό κατεβαίνοντας / νύχτες και νύχτες / [...] / Να σταλθεί βοήθεια τότε κρίθηκε η στιγμή / και ο κλήρος έπεσε στις βροχές / κελαρύσανε όλη μέρα ρυάκια», ELITIS, O. (2002), p. 128.

fecundante que permite una segunda creación: «Y extendió los brazos como hace / un viejo Dios sabio para crear a un tiempo arcilla y cielidad»¹¹⁷.

En el séptimo y último himno del «Génesis», justo antes de comenzar la verdadera Pasión del Poeta, Cristo aparece fugazmente en una visión de Lesbos, tierra natal de los padres de Elitis, para transmitirle acaso, en la maquinalidad del sacrificio religioso que la poesía moderna reproduce, el testigo del acto redentor, explícitamente reconocido como iterable: «Por un instante me pareció estar viendo a Aquél / que derramó su sangre para que me encarnase / subiendo el abrupto camino del Santo / *una vez más*»¹¹⁸. Ese «abrupto camino del Santo» es el que recorrerá en esta ocasión el Poeta, continuador e isomorfo de Cristo, reduplicación de él en una dimensión textual y nacional, hijo de un dios que desciende definitivamente de las alturas a las que pertenece para salvar a los hombres, quienes irrumpen en este momento en el poema no como sus semejantes, sino como la otredad que confirma y posibilita su supremacía y le impele definitivamente a luchar: «Mi duro cuerpo era el ancla descendida / entre los hombres / donde ningún otro sonido / sólo ruidos sordos gemidos y lamentos»¹¹⁹; en esta visión de los otros a la que le empuja el dios que es él mismo, el Poeta descubre que sólo guiando a su pueblo puede mantener su estatuto privilegiado a la par que sostiene la existencia del cosmos (textual) del que ellos forman parte: «“Ves”, dijo, “son los Otros / y Ellos no pueden ser sin Ti / y no puedes ser sin Ellos Tú / Ves”, dijo, “son los Otros / y los debes afrontar a toda costa / si quieres que tu figura sea indeleble / y se mantenga tal cual es”»¹²⁰. La asunción de los valores y sufrimientos de su patria en el poema supone, por tanto, según manifiestan estos versos, la única posibilidad de eternizarse doblemente, dentro y fuera de él: en la hegemonía trascendente y tutelar que ocupa en el universo del texto, por una parte, y en el pedestal a que aspira como artista nacional dentro de la sociedad griega. El final del «Génesis» tematiza en este sentido las estrategias textuales implícitas en la obra. El Poeta acaba quedando como dios único del cosmos griego, llegado al punto extremo de individuación en el que encuentra su más cumplida identidad dentro de la misión cristológica que ha de desempeñar desde ese instante dentro de la historia: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo / Entró en mí Se convirtió / en el

¹¹⁷ «Και τα χέρια του άπλωσε όπως κάνει / γέροντας γνωστικός Θεός για να πλάσει μαζί πηλό και ουρανοσύνη», *Ibidem*, p. 129.

¹¹⁸ «Μία στιγμή μου εφάνηκε θωρούσα Εκείνον / που το αίμα του έδωσε να σαρκωθώ / τον τραχύ του Αγίου δρόμο ν' ανεβαίνει / μία φοράν ακόμη», *Ibidem*, p. 131 (subrayado mío).

¹¹⁹ «Το σκληρό μου σώμα ήταν η άγκυρα κατεβασμένη / μέσα στους ανθρώπους / όπου ήχος άλλος κανείς / μόνο γδούποι γόοι και κοπετοί», *Ibidem*, p. 132.

¹²⁰ «“Βλέπεις” είπε “είναι οι Άλλοι / και δε γίνεται Αυτοί χωρίς Εσένα / και δε γίνεται μ' Αυτούς χωρίς, Εσύ / Βλέπεις” είπε “είναι οι Άλλοι / και ανάγκη πάσα να τους αντικρίσεις / η μορφή σου αν θέλεις ανεξάλειπτη νά 'ναι / και να μένει αυτή”», *Ibidem*, p. 132.

que soy»¹²¹. Conquista el centro absoluto de este universo, desplazando a una posición subordinada, la de auxiliar en la tarea redentora, al sol que en el inicio del «Génesis» lo atravesaba y lo constituía: «Adquirió un rostro el Sol El Arcángel siempre a mi derecha»¹²², dice en el último verso de la sección. El Poeta, en definitiva, ha usurpado el lugar de un sol imperial que tutela desde las alturas a Grecia dispensando los *sentidos*¹²³ y se ha instituido, con su escritura, en el nuevo jerarca exclusivo de la lengua y del espacio. Es él quien dictará a partir de ahora los conceptos de verdad o de justicia, amparado en la omnisciencia que su posición central le garantiza. Sólo él, en este punto, puede conferirle sentido al mismo sol a través de su reinscripción (que supone también un espaciamiento o desplazamiento, la conversión del centro del sentido en materia escritural) en el texto emanado de su voluntad. Así sucederá también con el resto del cosmos griego, reinscrito poco a poco en la utopía poética que culminará en el «Gloria», una utopía que, construida por medio de la escritura, con las palabras griegas que salvan a través de la persona del Poeta y su voluntad de autor, se convierte, como todo proyecto moderno, en *poiética*, en contra de sus pretensiones metafísicas de escenificar un proceso meramente heurístico.

En «La Pasión», el Poeta comienza su labor indemnizadora de manera explícita. Es éste en realidad el gran teatro donde se desarrolla la identificación con Cristo. Pero la autosuficiencia del cosmos del relato y la omnipotencia de la voz enunciativa son tales que él mismo, resaltando su soledad y su aislamiento en la redención, se ciñe la corona de santidad, a falta de una instancia superior que pueda ungirlo como el Mesías de su mundo. Es en la oda tercera: «Yo solo colonicé el mayo abandonado / Yo solo dilaté los aromas / [...] / Dije: no será la cuchillada más profunda que el grito / ¡Dije: no será la Injusticia más valiosa que la sangre! / [...] / Yo solo desesperé a la muerte / [...] / Yo solo me ceñí la aureola / ¡El trigo que proclamé lo segué yo solo!»¹²⁴. En el salmo duodécimo va un poco más allá y pide a los elementos de la naturaleza griega una dosis de pureza «que a su paso disuelva la forma de la Cruz / y devuelva la madera a los árboles»¹²⁵, una inversión histórica del sacrificio que cristalizará en la recuperación de un viejo signo (el Tridente y el

¹²¹ «Και αυτός αλήθεια που ήμουν Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος απ' τον ουρανό / Πέρασε μέσα μου Έγινε / αυτός που είμαι», *Ibidem*, pp. 132-133.

¹²² «Πήρε όψη ο Ήλιος Ο Αρχάγγελος ο αεί δεξιό μου», *Ibidem*, p. 133.

¹²³ Cfr. *supra*, nota 86.

¹²⁴ «Μόνος αποίκησα τον εγκαταλειμμένο Μάιο / Μόνος εκόλπωσα τις ευωδιές / [...] / Είπα: δε θά 'ναι η μαχαιριά βαθύτερη από την κραυγή / Και είπα: δε θά 'ναι το Άδικο τιμότερο απ' το αίμα! / [...] / Μόνος απέλπισα το θάνατο / [...] / Πήρα και στεφανώθηκα την άλω μόνος / Το στάρι που ευαγγέλισα τό 'δρεψα μόνος!», *Ibidem*, pp. 141-142.

¹²⁵ «Να περνά και να λύνει το σχήμα του Σταυρού / και στα δέντρα το ξύλο να επιστρέφει», *Ibidem*, p. 158.

Delfín, viejo emblema clásico y bizantino que el pintor Yanis Tsarujis reinventará para la portada del *Axion Esti*) sobre el cual el Poeta desea ser crucificado para ascender así, convertido a su vez en escritura, salvado en su individualidad, a los cielos en los que restaurar su poder: «Golpeadme el corazón con el Tridente / y crucificádmelo con el delfín / Para que el signo que en verdad soy yo mismo / ascienda con mi primera juventud / al glauco de los cielos —¡y ejerza allí mi señorío!»¹²⁶. Es su propia condición de Poeta que ha cantado para preservar la vida y la inocencia en la poesía la que lo mantiene puro, presto a limpiar el universo del pecado que, como le ocurre a Cristo, comienza manchando su propio cuerpo en el salmo XIII: «Infamias me han mancillado las manos, ¿cómo abrirlas? / Mis ojos se han llenado de esbirros, ¿adonde mirar? / Hijos de los hombres, ¿qué decir?»¹²⁷, pero en el fondo no consigue inocular el mal definitivo o la impureza en el núcleo de su ser, que conserva el cosmos indemne, la *sobrenaturaleza* generada en sus poemas de juventud, como garantía de inmunidad ante la muerte: «Puro soy de punta a punta / y en las manos de la Muerte un cacharro inútil»¹²⁸. Se trata, en consecuencia, de una inmunidad particular que constituye el punto de partida para una salvación general cimentada también en la *indemnización* po(i)ética. El Poeta se expone sin temores, por tanto, a la perversidad de la historia y de los hombres que pueden arrebatarse, acaso con la violencia de una modernidad que enajena la naturaleza, todos los objetos preciosos que contiene la Grecia real, dado que los conserva depurados de caducidad en su canto: «Hijos de los hombres, ¿qué he de temer? / [...] Quitadme el mar con sus blancas tramontanas / la ancha ventana llena de limoneros / los incontables trinos, y la sola muchacha / que con sólo tocarla su alegría me bastaba / ¡quitádmelo todo, he cantado!»¹²⁹, para más adelante añadir sintomáticamente: «De todas mis ideas he hecho islas»¹³⁰, en una imagen arquetípica de la impenetrabilidad desde el exterior que remite simultáneamente a la autosuficiencia de la obra de arte y a la singularidad geográfica de Grecia, repartida en múltiples archipiélagos.

El paralelo cristológico va haciéndose más evidente según el proceso de indemnización avanza. La condición de Poeta implica por sí misma un sacrificio personal que ocasiona el escarnio y la enemistad de los hombres, incapaces de

¹²⁶ «Στην καρδιά την Τρίαινα χτυπήσετέ μου / και σταυρώσετέ μου την με το δελφίνι / Το σημείο που είμαι αλήθεια ο ίδιος / με την πρώτη νεότητα ν' ανεβώ / στο γλαυκό τ' ουρανού —κι εκεί να εξουσιάσω!», *Ibidem*, p. 158.

¹²⁷ «Ανομίες εμίαναν τα χέρια μου, πώς να τ' ανοίξω; / Κουστωδίες γεμίσανε τα μάτια μου, πού να κοιτάξω; / Γιοί των ανθρώπων, τί να πω;», *Ibidem*, p. 159.

¹²⁸ «Καθαρός είμαι απ' άκρη σ' άκρη / και στα χέρια του Θανάτου άχρηστο σκεύος», *Ibidem*, p. 159.

¹²⁹ «Γιοί των ανθρώπων, να φοβούμαι τί; / [...] Πάρετέ μου τη θάλασσα με τους άσπρους βοριάδες / το πλατύ το παράθυρο γεμάτο λεμονιές / τα πολλά κελαηδίσματα, και το κορίτσι το ένα / που και μόνον αν άγγιξα η χαρά του μού άρκεσε / πάρετέ μου, τραγούδησα!», *Ibidem*, p. 159.

¹³⁰ «Τις ιδέες μου όλες ενησιώτησα», *Ibidem*, p. 159.

asumir la consagración al amor y a la pureza frente a la fuerza y el utilitarismo. En la oda décima, el sujeto poético asume explícitamente la voz de Cristo, identificada con la voz de su patria —una Grecia idealizada en Elitis, ahistórica, que por su modestia, su generosidad y su indefensión frente al resto de naciones, representa el mismo papel en el mundo que el Poeta entre los hombres—, para resaltar la capacidad de ambos de extraer de las condiciones de miseria y muerte la vida más alta. Se dirige además, utilizando una célebre expresión extraída de la himnografía bizantina, a la Virgen como madre doble: del Poeta en tanto transposición de Jesucristo, y de Grecia en tanto la religión nacional le reserva un lugar especial en su devoción: «A mi patria de nuevo me asemejé / Florecí entre las piedras y crecí / La sangre de los asesinos con luz redimo / Madre Lejana mi Rosa Inmarcesible»¹³¹. La voz del Poeta va aproximándose poco a poco al sacrificio que garantizará la salvación del *cosmos*, de modo que, emulando o incluso superando las dudas de Cristo en el Huerto de los Olivos, en el salmo XV le pide cuentas a Dios, al que se dirige como un hijo, por la muerte que le ha impuesto al universo y que él, en su misión poética, desea invertir, reescribir de modo que emita un mensaje imperecedero: «Dios mío, tú me quisiste y yo te correspondo. / Los elementos que eres / días y noches / soles y estrellas, tempestades y calma / invierto en el orden y los pongo en contra / de mi propia muerte / ¡que tú quisiste!»¹³². Se trata de un Cristo heroico que, dispensador como hemos dicho de los *sentidos*, sustituto dentro del *cosmos* del texto y de su patria ideal del Dios convencional, se presenta, al modo de los poetas románticos o simbolistas que se rebelan contra la miseria de la divinidad, como la instancia que puede llegar a corregir Su Creación, a regenerarla *indemnizando* con su sacrificio todos aquellos elementos que en la naturaleza conspiran contra lo vivo, contra la *sobrenaturaleza* de un siglo futuro sólo garantizado en la transmutación poética. Así es como, en el salmo XVI, tras reprocharle nuevamente a Dios la confusión en que ha sumido todos sus intentos de afianzar lo *viviente* más allá de las acechanzas del deterioro, reengendra de nuevo el *cosmos* por medio de un acto sexual que origina el renacimiento de todas las cosas y culmina en una cierta restauración paradisíaca a la que Dios se ve forzado: «Lancé a la oscuridad sobre el lecho de amor / con las cosas del mundo desnudas en mi mente / y arrojé tan lejos mi esperma / que poco a poco las mujeres giraron en el sol doloridas / y parieron de nuevo lo visible. / Dios mío, me llamabas, pero ¿cómo marcharme? / [...] / Soplaste y bramaron mis entrañas /

¹³¹ «Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα / Μεσ στις πέτρες άνθισα και μεγάλωσα / Των φονιάδων το αίμα με φως ξεπληρώνω / Μακρινή Μητέρα Ρόδο μου Αμάραντο», *Ibidem*, p. 164.

¹³² «Θεέ μου συ με θέλησες και νά, σ' το ανταποδίδω. / Τα στοιχεία που είσαι / ημέρες και νύχτες / ήλιοι κι αστέρες, θύελλες και γαλήνη / ανατρέπω στην τάξη κι εναντίον τα βάζω / του δικού μου θανάτου / που συ τον θέλησες!», *Ibidem*, p. 165.

¡uno a uno regresaron los pájaros!»¹³³. La deificación que quedó pendiente con Adán se va, pues, aproximando, pero no será ya Dios quien la dispense, sino el propio Poeta, que lo ha sustituido con su puro criterio interior. Su acción sacrificial generará, como una brecha o una hendidura en la superficie de la realidad tangible, el *cosmos* (textual, poético, *espectral* en definitiva) que ocupará ahora el espacio de la divinidad, de lo intacto y lo inaccesible a la historia y la violencia, el Uno que se erigirá como única alternativa a la nada y que pervivirá eternamente como fruto que es de la poesía (oda undécima): «Cuando mi juicio abra una brecha en el Tiempo / El undécimo mandamiento surgirá de mis ojos / El mundo será este o no será / El Parto la Deificación el Siempre / Que con la justicia de mi alma habré / Proclamado yo, el más justo»¹³⁴. El Poeta se convierte, por tanto, en *indemnizador*, deificador, legislador, profeta, y proyecta acto seguido, en la Lectura Sexta, titulada «Profético»¹³⁵, un *cosmos* poético restaurado en su indemnidad más allá de la muerte, una utopía que remite al siglo futuro que sucederá a la segunda venida de Cristo y que aquí se anuncia al pueblo como promesa de un estado paradisiaco donde las diferencias ideológicas, políticas y económicas habrán desaparecido, imponiéndose a cambio la igualación estética del culto de los sentidos, el amor y la poesía que se corresponden con las esencias más profundas, reveladas asimismo poéticamente, de Grecia. Es, en cierto modo, una utopía político-ontológica que sólo podrá lograrse si el pueblo se abandona dócilmente a la acción sacrificial y al liderazgo del Poeta, único visionario capaz de conocer de antemano las condiciones de salvación del *topos* del helenismo. En los poemas siguientes la *indemnización* prometida va progresando, y la voz, cada vez más profética, del Poeta, acrecienta su omnipotencia para sanar y revertir los males del hombre y de la historia con su sola emisión. En la oda duodécima afirma ser capaz, a causa del sacrificio experimentado en sus propias carnes, de transmutar el poder mortífero de las armas en una fuerza de paz, de hacer regresar la máquina que enajena lo *viviente* al estado de naturaleza («Yo que he probado millares de puntas / De violetas y narcisos el nuevo / Cuchillo preparo que a los Héroes conviene»¹³⁶), y de exhalar desde su cuerpo mítico el viento que limpiará el mal del mundo y lo preparará para el advenimiento del paraíso

¹³³ «Εριξα το σκοτάδι στο κρεβάτι του έρωτα / με του κόσμου τα πράγματα στο νου μου γυρνά / και το σπέρμα μου τίνιξα τόσο μακριά / που αργά οι γυναίκες γύρισαν μες στον ήλιο και πόνεσαν / και γεννήσανε πάλι τα ορατά. / Θεέ μου με φώναζες και πώς να φύγω; / [...] / Φύσηξες και λαχτάρισαν τα σωθικά μου / ένα ένα μού γύρισαν τα πουλιά!», *Ibidem*, pp. 165-166.

¹³⁴ «Που η κρίση μου θα κάνει ρήγμα του Καιρού / Η ενδέκατη εντολή θ' αναδυθεί απ' τα μάτια μου / Ή θά 'ναι αυτός ο κόσμος ή δε θά 'ναι / Ο Τοκετός η Θέωσις το Αεί / Που με τα δίκαια της ψυχής μου θά 'χω / Κηρύξει ο δικαιότερος», *Ibidem*, p. 167.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 167-169. Me referiré por extenso a este texto, muy interesante por lo que respecta a la *indemnización* religiosa, en el siguiente capítulo.

¹³⁶ «Εγώ που δοκίμασα τις μυριάδες αιχμές / Κι από γιούλια και ναρκίσσους το καινούριο / Μαχαίρι ετοιμάζω που αρμόζει στους Ήρωες», *Ibidem*, p. 170.

(«Desnudo mi pecho y se desatan los vientos / Y barren las ruinas y las almas ya rotas / Y de sus densas nubes limpian / A la tierra, ¡para que surjan los Prados Bienaventurados!»¹³⁷).

La Pasión ha concluido. El Poeta está listo ya para culminar su tarea redentora y obliterar su voz con el fin de dejar paso al *cosmos* autosuficiente de «El Gloria». Se trata de una muerte del autor escenificada sin embargo con imaginiería premoderna, como el sacrificio cristológico que acontece justo después de su deificación. En el decimoséptimo salmo de «La Pasión» el Poeta, que dice encaminarse hacia un país lejano y sin pecado, ha conseguido ya revertir el escarnio de los hombres —veremos enseguida algunos pasajes en que se había aludido a él— y será aclamado como si entrase en una nueva Jerusalén: «Las palabras que me traicionaron y las bofetadas se habrán / convertido en mirtos y palmas / que significarán: ¡Hosanna al que viene!»¹³⁸. En el decimoctavo y último, el proceso llega a su fin. El Poeta ha logrado ya divinizarse junto con su texto, y es aclamado por los elementos como (un) Dios («santo, santo, gritaban»¹³⁹). Es el Cristo triunfante que ha ascendido a los cielos, pues lo denominan «el vencedor de Hades y salvador de Eros»¹⁴⁰, volviendo a fundir la referencia cristiana con la pagana y resaltando su potencia salvífica, capaz de atravesar y revertir la muerte. Por ello, podrá instaurar ahora sus leyes, unas leyes exclusivamente poéticas, fundadas místicamente en su palabra e inscritas sobre uno de los elementos distintivos del mundo griego, un muro encalado: «En la cal ahora mis Leyes verdaderas / encierro y confío»¹⁴¹. Se trata de las leyes del nuevo paraíso textual inscrito en «El Gloria», hacia el cual pide, con un vocabulario nítidamente evangélico, que los hombres le sigan como el rebaño a su pastor: « Dichosos, digo, los fuertes que descifran lo Inmaculado. / [...] ¡Que sigan pues mis pasos!»¹⁴². Allí hallarán una *super-vivencia* espectral tras la muerte, donde hasta ella, o especialmente ella, por un movimiento autoinmunitario, dispensará la vida: «Ahora la mano de la Muerte / es la que otorga la Vida / y el sueño no existe»¹⁴³. El Poeta-Cristo pierde la voz en ese instante, desaparece de escena para dejar paso a las palabras griegas puras que se inscriben

¹³⁷ «Γυμνώθω τα στήθη μου και ξαπολούνται οι άνεμοι / Κι ερείπια σαρώνουνε και χαλασμένες ψυχές / Κι απ' τα νέφη τα πυκνά της καθαρίζουν / Τη γη, να φανούν τα Λιβάδια τα Πάντερπνα!», *Ibidem*, p. 170.

¹³⁸ «Τα λόγια που με πρόδωσαν και τα ραπίσματα έχοντας / γίνει μυρτιές και φοινικόκλαρα: / Ωσαννά σημαίνοντας ο ερχόμενος!», *Ibidem*, p. 170.

¹³⁹ «Άγιος, άγιος, φωνάζοντας», *Ibidem*, p. 171.

¹⁴⁰ «Ο νικήσαντας τον Άδη και τον Έρωτα σώσαντας», *Ibidem*, p. 171.

¹⁴¹ «Στον ασβέστη τώρα τους αληθινούς μου Νόμους / κλείνω κι εμπιστεύομαι», *Ibidem*, p. 171.

¹⁴² «Μακάριοι, λέγω, οι δυνατοί που αποκρυπτογραφούν το Άσπιλο. / [...] / Ιδού ως ακολουθήσουνε τα βήματά μου!», *Ibidem*, p. 171.

¹⁴³ «Τώρα το χέρι του Θανάτου / αυτό χαρίζει τη Ζωή / και ο ύπνος δεν υπάρχει», *Ibidem*, p. 171.

solas sobre el fondo de su sacrificio, dando por buena la muerte del autor que ha servido para cimentar, como la apertura a una *revelabilidad* posibilitada por la poesía, el espacio de la utopía y *atopía* del arte: «Suenan la campana del mediodía / y lentamente en las ardientes piedras se graban las letras: / AHORA y SIEMPRE y LOADO SEA. / Siempre siempre y ahora y ahora los pájaros trinan / LOADO SEA el tributo»¹⁴⁴. Inmediatamente tras esta afirmación comienza «El Gloria», el texto que representa la deificación del mundo griego en un conglomerado de palabras, principalmente sustantivos y adjetivos, de donde se ha retirado el yo que sostenía antes el *sentido* en lugar del sol. La lengua griega, factor de purificación, ha devenido pues *presencia* por sí misma (no existen tiempos pasados o futuros en «El Gloria»), absoluto en que se salvan todos los elementos que componen el helenismo sin que se requiera ya la presencia tutelar del Poeta para decirla. El texto en este punto carece ya de un afuera: no es dicho, sino que dice todos los objetos de un *cosmos* cerrado, el de lo griego, que se han reinscrito *indemnizados* en su interior. Incluso el mismo Poeta, como veremos, resulta incluido en el *catálogo*.

No es sólo su equiparación con Jesucristo, sin embargo, lo que en el *Axion Estí* evoca el viejo mito romántico del Poeta. Su facultad profética, que lo aísla de la masa a la vez que lo inmiscuye en ella con el fin de guiarla hacia la verdad, se halla aquí profundamente presente¹⁴⁵. Se trata de una de las claves de las representaciones románticas e iluministas del Poeta¹⁴⁶, llamado además a desempeñar con sus utopías poéticas una labor política más o menos reformista¹⁴⁷. En el *Axion Estí* su tarea, además de mesiánica, es nítidamente, como se ha sugerido en diversas ocasiones, conductora¹⁴⁸. Para ello, su voz adopta un tono sacerdotal con el fin de dotarse de una legitimación litúrgica que convierta el texto en una emisión trascendente,

¹⁴⁴ «Χτυπά η καμπάνα του μεσημεριού / κι αργά στις πέτρες τις πυρρές χαράζονται τα γράμματα: / ΝΥΝ και ΑΙΕΝ και ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. / Αιέν αιέν και νυν και νυν τα πουλιά κελαηδούν / ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ το τίμημα», *Ibidem*, p. 171.

¹⁴⁵ Cfr. ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992), pp. 97-98.

¹⁴⁶ «Le souvenir du prophète biblique ou du *vates* antique hante évidemment l'imagination des milieux cultivés. Les doctrines utopistes développent l'idée d'une souveraineté spirituelle justifiant l'hégémonie politique. Saint-simoniens et Fourieristes reconnaissent aux poètes une place dans le gouvernement de la cité et les considèrent, à l'égal des prophètes, des philosophes et des inventeurs, comme des "génies recteurs". Le poète possède la "vision embrasée"; "le poète de l'époque organique a le secret des cieux", écrit E. Barrault dans une proclamation *Aux Artistes* qui constitue un résumé de l'évangile saint-simonien; "il lui appartient de s'élancer devant [la société] pour lui servir de guide; c'est à lui de marcher, c'est à elle de suivre", dit Buchez, dès 1826, dans *Le Producteur*», ABASTADO, C. (1979), p. 71.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴⁸ Eratoscenis Capsomenos, en su artículo «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», ha resaltado la frecuencia con que aparece en la obra de Elitis el mito del Poeta creador como conciencia subjetiva y colectiva a la vez. En el *Axion Estí*, especialmente, debe restaurar para el conjunto de su pueblo los valores propios del helenismo que se encuentran amenazados por otros propios de una cultura decadente, CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 64-66.

realizada desde las alturas de un estatuto ontológico superior¹⁴⁹. En el «Comentario al *Axion Estí*» publicado tardíamente por Yorgos Kejayoglu, el mismo Elitis hace algunas precisiones a este respecto. En su apunte al decimocuarto salmo, expone explícitamente su creencia en la capacidad de comprensión extrarracional del Poeta, que lo convierte en una suerte de mediador exclusivo con el *secreto*: «La Lógica ha cerrado las puertas y el poeta se ha quedado fuera con su nostalgia. Precisamente por eso, sólo él está en situación de escuchar y comprender los Oráculos. Esto es una clave sobre las intenciones profundas de toda la obra»¹⁵⁰. Más adelante, reconoce en su diagrama del poema, por lo que respecta a «La Pasión», que la idea proyectada en algunos fragmentos es la del Poeta, «diácono de la valentía», «profeta moderno», o «evangelista de un país trascendente»¹⁵¹, o establece como una de las categorías humanas plasmadas en el texto la de «El poeta o el hombre trascendente»¹⁵². Se trata, en cualquier caso, de un individuo que reside fuera del juego social y participa de cierta existencia supraterrena, por lo cual posee la capacidad visionaria que hemos señalado ya en la oda undécima o en la Lectura Sexta, «Profético», donde pronostica el advenimiento del siglo futuro como si se encontrara ya en él, como si pudiera recorrer libremente el tiempo en todas direcciones. De hecho, diversos personajes le preguntan qué *ve* en *su siglo*: «Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?»¹⁵³, donde la palabra «siglo», *αἰώνας*, remite también a los eones o ciclos de existencia postulados por los gnósticos. Para el Poeta este eón es exclusivo y diferente, en consecuencia, al de los hombres corrientes. De ahí que crea tener la potestad, tanto en el poema como en el «Comentario», de dictar cierta normatividad ética a la humanidad, proponiéndole valores de conducta que sustituyan en su totalidad esencial a la ideología, meramente parcial: el heroísmo, el sacrificio, etc.¹⁵⁴: «¿Debe el poeta condescender con las tendencias del hombre de su época, o debe dirigirlas según su criterio?»¹⁵⁵.

El objeto de su caudillaje no es, sin embargo, la humanidad entera, sino la entidad presuntamente orgánica y delimitable del *pueblo griego*. Es a éste último,

¹⁴⁹ Ya en 1961, algunos críticos destacaron la solemnidad del lenguaje del poema (asimilable al Verbo de la poesía moderna), que pretende eliminar todo rasgo de cotidianeidad y elevarlo a una función casi litúrgica, cfr. ZASITIS, P. (1961), p. 12.

¹⁵⁰ «Η Λογική έκλεισε τα σύνορα και ο ποιητής έμεινε απ' έξω με τη νοσταλγία του. Μόνον αυτός όμως είναι για τούτο σε θέση ν' ακούσει και να κατανοήσει τους Χρησμούς. Κλειδί για τις βαθύτερες προθέσεις του όλου έργου», KEJAYOGLU, Y. (1995), pp. 59-60.

¹⁵¹ «Ο ποιητής-Διάκονος της άλκης», «Ο ποιητής-Μοντέρνος Προφήτης», «Ο ποιητής-Ευαγγελιστής μιας υπερβατικής χώρας», *Ibidem*, p. 42.

¹⁵² «Ο ποιητής ή ο υπερβατικός άνθρωπος», *Ibidem*, p. 45.

¹⁵³ «Εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τί βλέπεις;», ELITIS, O. (2002), p. 167.

¹⁵⁴ Cfr. AZANASÓPULOS, V. (2001), p. 386.

¹⁵⁵ «Ο ποιητής πρέπει να κολακεύει τις ροπές του ανθρώπου της εποχής του ή πρέπει να τις κατευθύνει εκεί που αυτός νομίζει;», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 33.

bajo la pretensión —de vagos ecos surrealistas— de derrocar a todos los poderes opresores y regresar a cierto estado pseudoanárquico de naturaleza, a quien aspira a restaurar, como si se tratara de un objeto más —y siempre, por supuesto, desde la supervisión de su voz rectora—, en la utopía estética que lo arrancará a las garras de la historia, la política y la ideología, para situarlo bajo la influencia exclusiva, y presuntamente benéfica, de los hombres de cultura. En el «Comentario» afirma que la dimensión social del Poeta implica que éste condescienda a hacer determinadas cosas «junto con *su pueblo*»¹⁵⁶. Y, efectivamente, es su voz, la del pueblo inerme y mudo, la que asume desde el principio mismo de «La Pasión», cuando se identifica con su destino: «¡Destino de los inocentes, eres mi Destino!»¹⁵⁷. A lo largo de toda esta sección parece, en efecto, estar hablando en su nombre, en el del «verdadero» pueblo griego cuya esencia más profunda le ha sido revelada en la omnisciencia inherente a su condición profética. Como el Poeta, ese pueblo es una víctima de incontables desdichas, en especial de incursiones extranjeras que tratan de enajenarlo por medio de elementos que le son extraños o de valores incompatibles con su idiosincrasia. Entre ellos, la guerra, venida siempre de fuera (bien a través de una invasión o de la transmisión de ideologías que diluyen la organicidad del *ethos* colectivo) para alterar el orden pacífico inherente al helenismo. Dentro del marasmo causado por los invasores extranjeros, en general divididos entre un Occidente racionalista y colonizador y un Oriente bárbaro (el Imperio Otomano)¹⁵⁸, el Poeta trata de encontrar en los cielos nocturnos (el sol ha desaparecido, como vimos, y es sustituido por la luz que él mismo es capaz de gobernar) su propia alma, que es también el alma y el centro (perdido) del mundo griego, un alma difícil de encontrar como un trébol de cuatro hojas pero que parece sostener los valores del helenismo en lugar del sol, emitiendo a la vez la luz y las palabras que lo constituyen: «Con el candil de la estrella me adentré en los cielos / En la escarcha de los prados en la única orilla del mundo / ¡Dónde encontrar mi alma lágrima de cuatro hojas!»¹⁵⁹, para añadir más adelante que la dificultad de hallar ese centro tutelar incide también en la inseguridad y desorientación de su pueblo: «Mis muchachas están de luto por los siglos / Mis muchachos llevan fusiles y no saben / ¡Dónde encontrar mi alma lágrima

¹⁵⁶ «...μαζί με το λαό του», *Ibidem*, p. 45 (subrayado mío).

¹⁵⁷ «Μοίρα των αθώων, είσαι η δική μου η Μοίρα!», ELITIS, O. (2002), p. 134.

¹⁵⁸ De ambos se habla en los salmos séptimo y octavo, sobre todo en este último: «¡Vinieron / con galones dorados / los gallos del Norte y las fieras del Oriente! / Y partiendo en dos mi carne / y disputando finalmente sobre mi hígado / se fueron» («Ἡρθαν / με τα χρυσά σιρίτια / τα πετεινά του Βορρά και της Ανατολής τα θηρία! / Και τη σάρκα μου στα δύο μοιράζοντας / και στερνά στο συκώτι μου επάνω ερίζοντας / έφυγαν»), *Ibidem*, pp. 147-148.

¹⁵⁹ «Με το λύχνo του άστρου στους ουρανούς εβγήκα / Στο αγιάζι των λειμώνων στη μόνη ακτή του κόσμου / Πού να βρω την ψυχή μου το τετράφυλλο δάκρυ!», *Ibidem*, p. 148.

de cuatro hojas!»¹⁶⁰. En otros casos, el Poeta, portavoz siempre de Grecia, intercede por ella, como quien tiene una conexión profética con lo celeste, ante lo superior, pidiendo atención y justicia para su pueblo a un sol inteligible que remite a los fundamentos paganos del helenismo, paralelos a los fundamentos cristianos que utiliza como hemos visto a lo largo de todo el poema: «¡De la Justicia sol inteligible y tú mirto glorioso / no, os lo suplico, no olvidéis a mi tierra!»¹⁶¹. El Poeta, figura tutelar de la grecidad, se encarga pues de mantener intacta la conexión con los núcleos originarios del helenismo, asegurando así con su acción el suministro espiritual que garantice la persistencia, o la restauración, de los valores nacionales más específicos en un momento de dispersión general de las identidades a causa de la fricción con la modernidad europea. Es, pues, el agente de la unidad y la continuidad suprahistórica de la nación, compendiada en la lengua que constituye el hilo conductor de lo griego a través de las fases de la historia y que el Poeta domina situándose en su misma fuente: la de la voz que la genera, la recrea y la ordena¹⁶² en el poema. Un poema que, por otra parte, utiliza muy sintomáticamente para reafirmar las esencias griegas una forma extranjera y sustancialmente aliada de la modernidad diseminadora: la textualidad vanguardista —si bien convenientemente helenizada— como alternativa estrictamente poética, y por tanto más solidaria con el origen indemne, a los proyectos políticos o ideológicos de un nacionalismo o un socialismo espurios.

El Poeta es, en consecuencia, el sujeto profético que asume la voz de *su* pueblo desde un estrato de exterioridad y superioridad ontológica del que él mismo, intratextualmente, se ha dotado. En la oda octava de «La Pasión» esa posición se halla perfectamente tematizada en una dialéctica entre el afuera y el adentro que deja leer algunas de las claves de esta relación. El Poeta se coloca inicialmente en un interior, mirando a cubierto desde un lugar indeterminado lo que sucede fuera. Nos hace de este modo seguir su mirada, se instituye en el foco a través del cual, dentro del propio texto, debemos contemplar la escena del pueblo sufriente que sólo existe, en consecuencia, enmarcado en la ventana que lo separa del Poeta. Esa ventana es, en el fondo, una reduplicación de la página que abre al lector al microcosmos del poema y, en este caso, le permite mirar al Poeta que mira, situando a éste último, por

¹⁶⁰ «Τα κορίτσια μου πένθος για τους αιώνες έχουν / Τ' αγόρια μου τουφέκια κρατούν και δεν κατέχουν / Πού να βρω την ψυχή μου το τετράφυλλο δάκρυ!», *Ibidem*, p. 149.

¹⁶¹ «Της Δικαιοσύνης ήλπε νοητέ και μυρίνη συ δοξαστική / μη παρακαλώ σας μη λησμονάτε τη χώρα μου», *Ibidem*, p. 151.

¹⁶² Si bien no hay espacio para referirse aquí por extenso a ello, el segundo salmo de «La Pasión», el que sienta las bases acerca de la identidad del Poeta, es poco menos que un canto a los estratos de la lengua griega que trascienden la historia y abarcan, en una unidad indisoluble e ininterrumpida, desde los poemas preclásicos de Homero a las palabras del Himno Nacional, compuesto en la primera mitad del siglo XIX contemporáneamente al nacimiento del Estado griego moderno, cfr. *Ibidem*, p. 135.

consiguiente, en una posición intersticial e indecible entre dos ventanas, entre la subjetividad y la objetividad, como la cuña *spectral* que conmueve la realidad en una doble ubicación exterior e interior: «Volví los ojos llenos de lágrimas / hacia la ventana / Y mirando afuera...»¹⁶³. Desde esa intersticialidad que le otorga un estatuto distinto (un grado diferente de ficcionalidad, acaso) al de su pueblo, una intangibilidad esencial que acaso sea la que quiere traspasarle, amenazado como está ahora en las tinieblas de un *afuera*, por medio de la salvación en la intimidad y el secreto de su voz —del *cosmos* textual—, el Poeta se dirige a él en tono sacerdotal («Hermanos, dije...»¹⁶⁴) vaticinando una serie de desdichas ocasionadas por los invasores. Se trata, sin embargo, de la interpelación a un auditorio ficticio, intratextual, imposibilitado para responder por cuanto es el mismo sujeto poético el que repetidamente habla en su nombre, el que le usurpa la voz y lo reduce a la mudez más absoluta. No existe, ni se pretende, en consecuencia, comunicación directa entre el Poeta y *su* pueblo, lo cual se escenifica en los gritos y llamadas que aquél realiza recorriendo la ciudad en guerra sin obtener respuesta: «Grité a las puertas y mi voz adquirió / la tristeza de los asesinos / [...] / No escucha nadie dondequiera que llamo / me mata la memoria»¹⁶⁵. El pueblo es, así, un elemento mudo y exangüe, sacrificado en la voz del Poeta que asume su representación. La textualización constituye por tanto una *indemnización* autoinmunitaria: devolverle la palabra viva al pueblo significa, antes de nada, arrebatársela para transmutarla en el interior de quien conoce su destino mejor que él mismo. El proyecto de Elitis en el *Axion Estí* podría calificarse en muchos aspectos, por consiguiente, de hegemónico —en sentido hegeliano— y antidemocrático. Así lo han resaltado a lo largo del tiempo algunos investigadores y ensayistas griegos, que no constituyen sin embargo sino excepciones a la recepción entusiástica que la crítica, la política y la cultura, han dispensado y dispensan al poema, atribuyéndole desde interpretaciones marxistas hasta otras puramente etnicistas y conservadoras¹⁶⁶. El *Axion Estí* es hoy, en virtud

¹⁶³ «Γύρισα τα μάτια δάκρυα γιομάτα / κατά το παραθύρι / Και κοιτώντας έξω...», *Ibidem*, p. 155.

¹⁶⁴ «Αδελφοί, είπα...», *Ibidem*, p. 155.

¹⁶⁵ «Φώναξα στις πύλες κι η φωνή μου πήρε / τη θλίψη των φωνιάδων / [...] / Δεν ακούει κανένας όπου κι αν χτυπήσω / η μνήμη με σκοτώνει», *Ibidem*, pp. 155-156.

¹⁶⁶ Nicos Focás, en el texto «Τ. Κ. Παπατσώνης, ένας καταραμένος ποιητής» («T. K. Papatsonis, un poeta maldito»), de 1976, se dirige al Elitis del *Axion Estí* para preguntarle: «¿De dónde saca el poeta el derecho a ese tono sacerdotal, quién lo ha ungido prelado o profeta en una época de desacralización de todos los prelados o profetas?» («Από πού αρύεται ο ποιητής το δικαίωμα του (ιερατικού) τόνου, ποιος τον έχρισε αρχιερέα ή προφήτη σε μια εποχή αποσχηματισμού κάθε προφήτη και κάθε αρχιερέα;»), en BELESINIS, A. (2001), p. 83. Artemis Leondí vincula la identificación de la voz del Poeta con el pueblo con la tradición del populismo griego desde principios del siglo XX, y se pregunta acerca de la posibilidad para un artista moderno de convertirse en el órgano de expresión de su pueblo sin que el término modernismo o modernidad pierda su significado, LEONDÍ, Á. (1998), pp. 292-293. Por su parte, Yerasimos Likiardópulos acusa a Elitis de reproducir en el *Axion Estí* el populismo aristocrático del poeta Ángelos Sikelianós, que habla del pueblo como un objeto propio, una masa de vasallos que arrojar contra la burguesía sin preocuparse, en cualquier caso, por su destino concreto:

del acuerdo que los más diversos contendientes ideológicos encuentran en aquel país en torno al tema de la identidad colectiva y los valores distintivos de la raza, uno de los poemas nacionales griegos¹⁶⁷.

Por lo demás, no falta en el *Axion Estí* otro de los elementos fundamentales del mito romántico del Poeta, implicado ya en esta gestión de la voz y el pueblo: su condición extrasocial, que lo coloca en una posición de aislamiento y soledad respecto a la colectividad, de la que es a un tiempo víctima y rector. Ajeno a los juegos de diferencias que la sociabilidad establece, el Poeta pretende constituirse veladamente en una instancia absoluta. En el «Comentario», glosando el salmo cuarto, dice que en él se presenta una «justificación de la rebeldía del poeta hacia todas las instancias: lo Divino, las ciencias, el Estado, las costumbres burguesas, con plena conciencia de su situación extrasocial y de su soledad»¹⁶⁸. Esta soledad remite asimismo a una *entrada en religión*, al sacrificio *anacorético* del separarse del cuerpo social para consagrarse a la búsqueda de la indemnidad poética que pueda posteriormente sanarlo. «Me ordenaré Monje de las cosas florecientes»¹⁶⁹, dice en la oda undécima de «La Pasión» replegándose en lo *viviente* de la naturaleza frente a lo gastado del contacto social y del poder. Esa reclusión *religiosa* en el espacio de la originariedad del ser —que es por otra parte lo que representa, arquetípicamente, lo griego— permite que el Poeta regrese, generosamente, a derramar sobre el ámbito escindido de los hombres la pureza de una vida intacta: «...llegaré desde las noches / Bañado en rocío a traer en mi sayo / El azul el rosado el añil / Y a encender las generosas gotas / De agua yo, el más generoso»¹⁷⁰. Será este monacato el que, unas líneas más abajo, le permita vaticinar, con el tono profético al que me he referido más arriba, la llegada del reino de la poesía como consecuencia de su propio sacrificio. Su ausencia del juego social, por otra parte, le permite cultivar el mito de la autenticidad opuesta al fingimiento de los «actores» sociales. El Poeta es aquel que, renunciando a las satisfacciones cotidianas, identificadas con la *aurea mediocritas* pequeñoburguesa, se consagra a todo lo que es puro y humilde en

«Pero el contrato natural entre el poeta-dios y el pueblo, este conceder la gracia desde las alturas “hacia abajo”, no se corresponde con una comunicación real, sino con una ideologización del dominio y del poder» («Αλλά το φυσικό συμβόλαιο ανάμεσα στον ποιητή-θεό και στον λαό, αυτή η χαρισματική “προς τα κάτω” διάχυση δεν αντιστοιχεί σε μία πραγματική επικοινωνία αλλά σε μία ιδεολογικοποίηση της χειραγώγησης και της εξουσίας»), LIKIARDÓPULOS, Y. (2004), pp. 42-43. Cfr. también CAYALÍ, T. (1997), pp. 100-101.

¹⁶⁷ Cfr. LEONDÍ, Á. (1998), pp. 291-292.

¹⁶⁸ «Δικαίωση της ανταρσίας του ποιητή προς όλες τις πλευρές, Θεία, επιστήμες, Κράτος, αστικές συνήθειες, με πλήρη συναίσθηση της εξωκοινωνικής του τοποθέτησης και μοναξιάς», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 55.

¹⁶⁹ «Θα καρώ Μοναχός των θαλερών πραγμάτων», ELITIS, O. (2002), p. 166.

¹⁷⁰ «...από τις νύχτες θά 'ρχομαι / Κατάδροσος να φέρω στην ποδιά μου / Το κυανό το ρόδινο το μωβ / Και τις γενναίες του νερού ν' ανάβω / Σταγόνες ο γενναιότερος», *Ibidem*, p. 166.

contraposición con las ambiciones desmedidas de los hombres prácticos, que sólo conducen a la hipocresía y la esclerotización. En su sacrificio, llega incluso a aniquilar autoinmunitariamente en su interior los sentimientos más humanos para garantizar la obtención de un ámbito de *sobrenaturaleza* donde la vida sea restaurada más allá de sí misma. Así queda de manifiesto en el salmo cuarto:

Sólo yo no me puse máscaras
alegría y tristeza arrojé tras de mí
generosamente arrojé tras de mí
el Poder y la Sabiduría.
Mis días he sumado y me he quedado solo.
Dijeron unos: ¿por qué? Él también debe vivir
en una casa con macetas y una blanca novia.
¡Caballos rojos y negros me encendieron
el deseo de otras, más blancas Helenas!
¡Anhelé otra, más secreta virilidad
y, donde me cerraron el paso, invisible, galopé
para devolver las lluvias a los campos
y recuperar la sangre de mis muertos insepultos!
[...] Ojos del otro no vi, no encontré
sino lágrimas en el Vacío que abrazaba.¹⁷¹

La identificación del Poeta con el asceta que combate sobre la nada sin apoyos es clara. También la soledad, que no siempre es fruto de una elección, sino muy a menudo el producto de un destino fatal que lo somete al desprecio o a la desidia de los hombres: «Fui traicionado y quedé solo en el campo / Fui conquistado y pisoteado como un castillo solo / ¡El mensaje que portaba / lo sostuve solo!»¹⁷². Ese desprecio generalizado, que podría parecer en flagrante contradicción con sus pretensiones de liderar a un pueblo a la escucha, procede de las presuntas élites burguesas: intelectuales acomodaticios, políticos, grandes comerciantes, que en el salmo noveno son presentados precisamente como la contrafigura del Poeta, individuos disolutos y mundanos que traicionan los valores de su tierra (los

¹⁷¹ «Μόνος, όχι εγώ, προσωπίδες δεν άρμoσα / τη χαρά και τη θλίψη πίσω μου έριξα / γενναιοδώρα πίσω μου έριξα / την Ισχύ και τη Γνώση. / Τις ημέρες μου άθροισα κι έμεινα μόνος. / Είπαν άλλοι: γιατί; κι αυτός να κατοικήσει / το σπίτι με τις γλάστρες και τη λευκή μνηστή. / Άλογα τα πυρρά και τα μαύρα μού άναψαν / γινάτι γι' άλλες, πιο λευκές Ελένες! / Γι' άλλη, πιο μυστικήν αντρεία λαχτάρησα / κι από κει που με μπόδισαν, ο αόρατος, κάλπασα / στους αγρούς τις βροχές να γυρίσω / και το αίμα πίσω να πάρω των νεκρών μου των άθαρτων! / [...] Άλλου μάτια δεν είδα, δεν αντίκρισα / παρά δάκρυα μέσα στο Κενό που αγκάλιαζα», *Ibidem*, p. 141.

¹⁷² «Προδόθηκα κι απόμεινα στον κάμπο μόνος / Πάρθηκα και πατήθηκα σαν κάστρο μόνος / Το μήνυμα που σήκωνα τ' άντεξα μόνος!», *Ibidem*, p. 142.

denomina «nuestro siempre oculto Judas») entregándose a la avidez monetaria, a los poderes extranjeros y al libertinaje amoroso¹⁷³. Con la mayor hipocresía, son estos personajes los que persiguen al Poeta por su integridad, reprochándole que no se mezcle en los intercambios cotidianos de la ideología, la historia y el beneficio sino que se repliegue en su singularidad. Tratan de ese modo de enfrentarle con un pueblo al que no es sino él quien de verdad defiende y representa. El salmo décimo está dedicado a esta victimización del Poeta¹⁷⁴, que contiene no pocas referencias a la peripecia vital del mismo Elitis y que reafirma su especificidad profética como individuo superior cuya conducta no pueden explicar los parámetros humanos convencionales. En él se reúnen casi todos los tópicos del mito del Poeta: el rechazo de los poderosos, la soledad y la autosuficiencia, el antimercantilismo, la conexión con la trascendencia, la incompreensión, la honradez irreproachable, la elección del camino estrecho contra la mayoría:

Ante nuestros gritos pasa indiferente
y lo que a nosotros nos resulta invisible
absorto y solo escruta
con el oído en la piedra.
Amigos no tiene
ni partidarios
sólo confía en su cuerpo
y persigue el gran misterio en las hojas espinosas del sol
es él
¡el expulsado de los mercados del siglo!
Porque no tiene cabeza
y no saca provecho de lágrimas ajenas
y en el matorral donde arde nuestra angustia
él sólo se digna mear.
¡El anticristo y despiadado satanista del siglo!
Que cuando los demás estamos de luto
él se viste de sol.

¹⁷³ Cfr. *Ibidem*, p. 151.

¹⁷⁴ Este es otro ingrediente fundamental del mito romántico del Poeta, como explica Claude Abastado citando a Hugo: «Les Mages sont le plus souvent solitaires et persécutés: “Ils portent toutes les couronnes, y compris celle d’épines”, “La pierre jetée aux génies est une loi et tous y passent. Être insulté, cela couronne, à ce qu’il paraît [...]. Le génie étant vérité et étant liberté, a droit à la persecution”. La prison ou l’exil est une consécration, le rocher du proscrit est un Olympe, la mort serait une apothéose. Le vrai génie est un titan humilié mais jamais terrassé», ABASTADO, C. (1979), p. 77. A propósito de esta última frase, hay que mencionar que como encabezamiento del *Axion Estí* figura en todas las ediciones un versículo bíblico probablemente referido al Poeta y a Grecia: «Harto, desde mi juventud, me han oprimido, mas no han podido contra mí», *Salmos*, 129, 2.

Y cuando todos nos reímos sarcásticos
 él se viste de ideas.
 Y cuando anunciamos la paz
 se ciñe cuchillos.
 ¡En mi cara se burlaron los nuevos alejandrinos!¹⁷⁵

Estos tópicos y otros se repiten en la última sección del *Axion Estí*, «El Gloria», que merece un tratamiento independiente. Una vez consumado al final de «La Pasión», como ha quedado expuesto más arriba, el sacrificio de la voz del Poeta en lo que parece una escenificación de la *muerte del autor*, la escritura griega se apodera del espacio de la enunciación e impone un *cosmos* textual que parece decirse exclusivamente a sí mismo¹⁷⁶. Todos los componentes del mundo griego material y espiritual que la acción poética ha pretendido salvar a través del sacrificio de su existencia histórica son reinscritos en él, ya en un estrato superior, utópico, deificados en la obra de arte. Entre ellos el Poeta, que reaparece ahora sin voz, interpelado con un tú por el texto que antes aparentaba dominar y contener desde la atalaya de un yo extratextual. Se trata de un objeto más, dicho y glorificado por las palabras griegas de este *cosmos* autosuficiente y *spectral*, si bien sigue conservando todos los rasgos característicos de su imagen romántica: la soledad, la predestinación, el sacrificio, y una marca sobrenatural que lo distingue como un ser anómalo: «LOADO SEAS tú el amargo el solitario / perdido ya desde antes de que fueses / El Poeta que trabaja el cuchillo / en su tercera mano indeleble»¹⁷⁷. Esta tercera mano «indeleble» parece constituir una marca física de su *sobrehumanidad*, la señal no sólo de su diferencia respecto a los demás hombres, sino además de su unción por una instancia superior que lo atraviesa reservando en él un reducto de inmortalidad. La «tercera mano» remite a un *exceso*, a una alteridad que, como en el «Je est un autre» de Rimbaud, opera a través del individuo dotado como el conductor de una fuerza divina, transpersonal, que lo capacita para llegar siempre más allá que sus semejantes. Es la mano de otro, acaso del *Totalmente Otro*, que le confiere una voz

¹⁷⁵ «Στις κραυγές μας μπροστά προσπερνά και αδιαφορεί / και τα σ' εμάς αόρατα / με τ' αυτί στην πέτρα / σοβαρός και μόνος προσέχει. / Ο χωρίς φίλον κανένα / μήτε οπαδό / που εμπιστεύεται μόνον το σώμα του / και το μέγα μυστήριο στ' αγαθόφυλλα μέσα του ήλιου αναζητεί / αυτός είναι / ο απόβλητος από τις αγορές του αιώνας! / Επειδή νου δεν έχει / κι από ξένα δάκρυα κέρδος δε βγάνει / και στο θάμνο που καίει την αγωνία μας / μονάχα καταδέχεται να ουρεί. / Ο αντίχριστος και ανάλγητος δαιμονιστής του αιώνας! / Που όταν όλοι εμείς πενθούμε / αυτός ηλιοφορεί. / Και όταν όλοι σαρκάζουμε / ιδεοφορεί. / Και όταν ειρήνη αγγέλλουμε / μαχαιροφορεί. / Καταπρόσωπό μου οι νέοι Αλεξανδρείς εχλεύασαν!», *Ibidem*, p. 152.

¹⁷⁶ Dice Edmund Keeley que en «El Gloria» el valor de las imágenes proyectadas no depende ya de un sujeto poético, sino que el mundo al que se dirige el himno glorificador habla por sí mismo en ausencia del Poeta, KEELEY, E. (1987), pp. 188-189.

¹⁷⁷ «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ ο πικρός και ο μόνος / ο από πριν χαμένος εσύ νά 'σαι / Ποιητής που δουλεύει το μαχαίρι / στο ανεξίτηλο τρίτο του χέρι», ELITIS, O. (2002), p. 179.

(una escritura, en este caso) que no es exactamente la suya, que no es natural; se trata de una prótesis sagrada que introduce un rasgo casi monstruoso de *sobrenaturaleza* y enajena al Poeta en una suerte de posesión divina que evoca lejanamente el *ενθουσιασμός* platónico y la profecía. A pesar de ello, el Poeta es algo más que el receptáculo o el transmisor de una alteridad trascendente. En los versos siguientes, una serie de dísticos que rompen por segunda vez la uniformidad estrófica de «El Gloria», se habla de él en tercera persona, atribuyéndole cualidades de resonancias bíblicas que aluden a su condición divina y omnipotente. Dado que la anterior serie de dísticos se había dedicado a glorificar el principio femenino encarnado en los elementos isomorfos de la mujer, la Virgen, y Grecia, no es difícil concluir que el Poeta representa el principio masculino destinado a engendrar con ellas, en una transposición textual de las tradicionales bodas místicas, la eternidad y la perfección en que concluye la tercera y última tirada, que cierra el poema. Sea como sea, oculto ahora tras un pronombre en letras mayúsculas que clausura su especificidad divinizándolo, el Poeta es identificado con diversas parejas de contrarios que lo sitúan en el intersticio ontológico que, en su totalidad heraclítea, abre a la *revelabilidad*¹⁷⁸ de un estrato superior. Como en Hölderlin, en Elitis la poesía acaba por ser el efímero cruce de caminos en que confluyen lo finito y lo infinito, lo orgánico y lo aórgico o, más aún, la instancia que envuelve todo lo existente, la Alfa y la Omega, como Cristo: «PUES ÉL es la Muerte él es la Vida / Él lo Imprevisto y él la Norma»¹⁷⁹. Es también el elemento intersticial que atraviesa y corta la materia, la luz que aniquila para volver a crear, la fusión, por tanto, de contrarios, el imposible lógico, el eterno recommienzo o el origen perpetuo de un mundo indemne: «Él la recta de la planta que secciona el cuerpo / Él el foco de la lente que el espíritu abrasa / Él la sed después de la fuente / Él la guerra después de la paz / [...] / Él es la mecha que prenden los labios / Él el túnel invisible que circunda el Hades»¹⁸⁰. Mantiene por tanto la muerte o el infierno alejados sin que nosotros lo veamos, pero situándose en la mayor proximidad a ellos. Es, finalmente, el eterno retorno, la fusión de los símbolos gnósticos del Trigo y la Serpiente, emblemas ambos de la circularidad de la existencia, y la condición misma de todo lo viviente, sintetizada en un neologismo

¹⁷⁸ Trataré por extenso esta cuestión, fundamental en mi opinión dentro de la poesía de Elitis, en la segunda parte del trabajo.

¹⁷⁹ «ΟΤΙ ΑΥΤΟΣ ο Θάνατος και αυτός η Ζωή / Αυτός το Απρόβλεπτο και αυτός οι Θεσμοί», *Ibidem*, p. 179. Sería interesante señalar que la palabra *Θεσμοί*, que he traducido como «Norma», significa en griego también, o principalmente, «las instituciones», lo cual vuelve a proyectar la imagen del Poeta como fundador de unas leyes trascendentes que sostienen a la comunidad por encima de las instituciones históricas o políticas.

¹⁸⁰ «Αυτός η ευθεία του φυτού η το σώμα τέμνοντας / Αυτός η εστία του φακού η το πνεύμα καίγοντας / Αυτός η δίψα η μετά την κρήνη / Αυτός ο πόλεμος ο μετά την ειρήνη / [...] / Αυτός η θρυαλλίδα που από τα χείλη ανάβει / Αυτός η αόρατη σήραγγα που υπερκερά τον Άδη», *Ibidem*, p. 179.

que remite al origen de todo lo que nace: la «primaverariedad» de la luz, la promesa, por consiguiente, de toda primavera, fundida a su vez con la tiniebla y el desierto fecundante de la *revelabilidad*. El Poeta es la indemnidad, en definitiva, de lo que se halla siempre en la pureza incontaminada del origen: «Él la Serpiente que se une con la Espiga / Él la tiniebla y él la hermosa insensatez / Él la primaverariedad de los aguaceros de la luz»¹⁸¹.

1.3.2.3. *El Jesús del Sol: imágenes del Poeta tras el Axion Estí*

La concepción metafísica del Poeta en Elitis no se limita exclusivamente al *Axion Estí*, ni siquiera a las primeras décadas de su producción. Persistirá por el contrario hasta el final de su vida expresada profusamente en poemas, ensayos o, incluso, encarnada por él mismo en la imagen pública que, sobre todo a partir de la obtención del premio Nobel en 1979, se preocupó de proyectar. Con Elitis el mito romántico del Poeta, en consecuencia, prolonga su vida, contra todo pronóstico, hasta la última década del siglo XX.

La idea, exenta de autoironía (pos)moderna —que acaso sólo pueda encontrarse ligeramente esbozada en la colección *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, de 1982—, del Poeta como profeta que guía, ilumina y redime a los demás hombres con su ejemplo, se halla dispersa a lo largo de su obra¹⁸². Dicha idea es solidaria de su concepción general de la poesía, que analizaremos en el próximo capítulo, y vincula explícitamente la condición poética a cierta sacralidad originaria, anterior y equivalente a la que toma cuerpo en las religiones¹⁸³. El Poeta, conectado con Dios u otras instancias superiores, suele ser ungido aún en los libros posteriores al *Axion Estí* como el mediador, sacerdote o profeta que ha de anunciar la trascendencia —aun cuando ésta se halla contenida en la pura inmanencia— a la humanidad. Sucede por ejemplo en *María Nefeli*, largo poema escénico de 1978 estructurado sobre dos voces que se responden: el arquetipo femenino representado por una mujer joven y actual, María Nefeli, y un «Antifonista» que remite de nuevo a

¹⁸¹ «Αυτός ο Όφης που με τον Στάχυ ενώνεται / Αυτός το σκότος και αυτός η όμορφη αφροσύνη / Αυτός των όμβρων του φωτός η εαρσύνη», *Ibidem*, p. 179.

¹⁸² Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 112.

¹⁸³ De ahí que Elitis califique de «santos» a algunos de los poetas que admira (Hölderlin y Solomós en el ensayo «Avante despacio», cfr. ELITIS, O. (1993), p. 411) o hable de que portan una «marca blanca» originada por sus visiones y por su facultad soteriológica (cfr. el ensayo «La magia de Papadiamandis», ELITIS, O. (1993), p. 59), según explica Elena Cutrianu (CUTRIANU, E. (2002), p. 53). Asimismo, Mario Vitti ha denominado con razón el texto laudatorio «Memorial para Andreas Embiricos» (ELITIS, O. (1993), pp. 107-162) —donde Elitis elogia la figura de su amigo y colega muerto—, como la hagiografía moderna de un apóstol de la liberación humana, cfr. VITTI, M. (1998), pp. 39-40.

la terminología litúrgica pero representa básicamente al poeta. En el texto titulado «Apocalipsis», pronunciado por este último, una figura divina muy semejante a las del *Axion Estí* descende en un sueño para trazarle una marca distintiva en el rostro y encomendarle la consabida misión profética:

...y entre ellos un anciano parecía un pastor
 su pie descalzo sobre la piedra.
 «Soy yo» me dijo «no temas
 lo que está escrito que has de sufrir».
 Y extendiendo su mano derecha
 me mostró sobre la palma de su mano siete surcos profundos:
 «Éstas son las grandes tristezas
 que se inscribirán en tu rostro
 pero yo te las borraré con esta misma mano
 que las traje».
 [...] Y porque suspiré
 extendió la mano con infinita serenidad
 lentamente sobre mi rostro
 y era dulce como la miel pero se amargaron mis entrañas.
 «Has de profetizar de nuevo sobre pueblos y naciones
 y lenguas y reyes innumerables»
 dijo; y emitiendo blancos destellos se unió al sol.¹⁸⁴

Algo muy semejante observamos en «Quebranto y reverencia de Solomós», poema perteneciente a la colección *Las Elegías de Oxópetra*¹⁸⁵, donde Elitis rinde homenaje al autor romántico griego resaltando su misión, encomendada por un Dios que le unge como profeta, de restaurar Su voluntad en el discurso humano¹⁸⁶. El Poeta vuelve a ser, asimismo, el modelo preexistente de creación que los elementos del cosmos llegan incluso a imitar: «Sí. Porque un día tuvo necesidad de ti Dios doró tus

¹⁸⁴ «...κι ανάμεσό τους γέροντας έμοιαζε βοσκός / το πόδι του ξυπόλυτο πάνω στην πέτρα. / “Εγώ είμαι” μου είπε “μη φοβάσαι / κείνα που ’ναι γραφτό να πάθεις”. / Και το χέρι το δεξί τεντώνοντας / μου ’δειξε μες στην απαλάμη του τα εφτά βαθιά χαράκια: / “Τούτες είναι οι θλίψεις οι μεγάλες / και αυτές θα γραφτούν στο πρόσωπό σου / όμως εγώ θα σου τις σβήσω με το ίδιο ετούτο χέρι / που τις έφερε”. / [...] / Και επειδή αναστέναξα / με γαλήνη απέραντη άπλωσε το χέρι / αργά πάνω στο πρόσωπό μου / κι ήταν γλυκό σαν μέλι αλλά πικράθηκαν τα σωθικά μου. / “Δει σε πάλιν προφητεύσαι επί λαοίς και έθνεσι / και γλώσσαις και βασιλεύει πολλοίς” / είπε· και βγάζοντας λευκές φωτιές έσμιξε με τον ήλιο», ELITIS, O. (2002), p. 373.

¹⁸⁵ Sobre la persistencia del mito del Poeta en esta colección, cfr. la referencia de Stilianí Pandeliá en su artículo «Οδυσσέα Ελύτη *Τα Ελέγια της Οξόπετρας*: Φύση και μεταμορφώσεις της ποιητικής φαντασίας», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 421-422.

¹⁸⁶ Cfr. el artículo «Οδυσσέα Ελύτη “Σολωμού Συντριβή και Δέος”»: η αφηγηματική σύνταξη της ποιητικής συνάντησης», de Elpiniki Nicoludaki-Suri, en *Ibidem*, p. 201.

labios / Y qué misterio que hables y tus puños se abran / Que hasta la piedra desee ser pilar de un nuevo templo / Y el coral engendre tersas matas para imitar tu pecho»¹⁸⁷. La mimesis, cabe deducir, se ha invertido, es la acción del Poeta, como la de un Dios, la que preexiste al mundo —a cualquier mundo— en la medida en que se halla, como vimos antes, en el origen de todo lo viviente. Es por esa connaturalidad con lo divino por lo que el escritor dotado tiene, en ocasiones, mayor dificultad para comunicarse con los hombres que con el mismo Dios: «Parece que el instinto de escribiente que hay en mí, y el de enemigo obsesivo de la improvisación, me han vuelto huraño. Traedme a Dios y me entenderé con Él de inmediato. Con los hombres es lo difícil»¹⁸⁸. El Poeta debe, por tanto, aun constituyendo un peligro, dar el paso místico a la otra orilla y adentrarse en lo desconocido, oponiéndose al estrecho destino de los mortales, que no es el suyo. Así queda de manifiesto en el ensayo «Avante despacio», donde, navegando en un barco metafórico, el sujeto poético afirma la necesidad de elegir y no arredrarse ante las consecuencias: «Así pues, giro a la derecha y avante, de frente al peligro. No hay alternativa. O te acomodas y aceptas ser para siempre uno de los de aquí, o pasas al otro lado»¹⁸⁹.

Pero la función principal del Poeta sigue siendo *indemnizadora*¹⁹⁰. Ante un mundo imperfecto y mecanizado, es su obligación tratar de obtener, por medio de la recomposición y (re)escritura de los elementos de la realidad que efectúa en el poema, un nuevo paraíso que ofrecer a los hombres. Este paraíso, operado desde el poema, que es a la vez fuente de (*sobre*)naturaleza y naturaleza él mismo, vuelve a identificarse con las utopías estéticas, apolíticas y antiintelectuales del *Axion Estí*, y se asocia sintomáticamente a la salud (lo indemne, lo sano y salvo) y a una libertad emancipada de todo poder. En el ensayo «Antes que nada, la poesía» estos conceptos se alían además con la noción, aplicable desde este punto de vista al poema (escritura y reescritura de y con el mundo, como se puede apreciar), de templo sagrado: «Un niño enfermo me hizo experimentar por primera vez cómo se plantan las caracolas. Perdí el temor y construí una pequeña iglesia con agua de mar. Olía como una cueva, y allí, junto al altar, enseguida reventaron los lirios. Y con las hierbas creaba

¹⁸⁷ «Ναι. Γιατί σ' είχε ανάγκη κάποτε τα χείλη σου χθύσωσε ο Θεός / Και τί μυστήριο να μιλάς και οι φούχτες σου ν' ανοίγονται / Που κι η πέτρα να ποθεί ναού νέου νά 'ναι το αγκωνάρι / Και το κοράλλι θάμνους λείους να βγάνει για ν' απομνηθεί το στέρνο σου», ELITIS, O. (2002), p. 557.

¹⁸⁸ «Lo público y lo privado»: «Φαίνεται πως το ένστικτο του γραφιά μέσα μου και του μανιακού πολέμιου της προχειρότητας μ' έχουν μονοχοιτίσει. Φέρτε μου τον Θεό, θα συνεννοηθώ αμέσως. Με τους ανθρώπους είναι το δύσκολο», ELITIS, O. (1993), p. 349.

¹⁸⁹ «Στροφή λοιπόν, όλο δεξιό, και πρόσω καταπάνω στον κίνδυνο. Δε γίνεται αλλιώς. Ή θα συνθηκολογήσεις και θα μείνεις από τους εδώθε ή θα περάσεις πέρα», *Ibidem*, pp. 415-416.

¹⁹⁰ Sobre el esquema de *indemnización* natural frente a la historia en la obra *El Pequeño Nautilo*, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2005), p. 116. Acerca del Poeta como héroe solar encargado de restaurar la pureza, la inocencia y la luz contra el mal y la oscuridad, cfr. LUNARÁ, L. (1980), pp. 102-103, y LUNARÁ, L. (2002), p. 99.

nombres y con los nombres mujeres que abrazaba sintiendo a sus cinturas exhalar un temblor y una frescura como de agua que corre. Al final, llegué a pensar apenas algo, y verlo trazarse con mayúsculas sobre la piedra. Me quité un gran peso de encima, como si se hubiesen vaciado de repente las cárceles y los hospitales»¹⁹¹. El Poeta viene efectivamente a cumplir una liberación ontológica o estética que usurpa el espacio de lo político o lo social y tiene como objetivo *dar la palabra*: «Una criatura llena de fealdad, un patán con látigo, montaba sobre la silla y daba órdenes. Curas, Jueces, Guardias Civiles, lo rodeaban con brillantes uniformes. Y la gente trataba de hablar, pero no podía, como en las pesadillas; sólo gruñía mmm... mmm... mmm... Es extraño, nadie luchaba con todas sus fuerzas por arrancar algo del Paraíso»¹⁹². Sólo el Poeta, en consecuencia, con elementos naturales y no ideológicos o *artificiales*, combate ascéticamente el mal para restaurar el valor de la vida: «Me rebelaba. Tal ultraje sólo me era dado combatirlo con flores. Arrojar piedras sobre la desidia voluntaria del luto; yo solo, que para mi propia muerte no llevaba más que una hojita de hierba»¹⁹³. En este relato de su propia *iniciación* en la poesía, Elitis acaba destacando el valor de *ofrenda* a los hombres y al mundo que tiene la consagración poética, una ofrenda que tiene que ver con la vida, con la luz, con el sol, con la pureza y con la entrega: «Un regalo, nada más; algo que regalar a los demás. En el regazo de la Virgen puse flores; y en el de los Santos, muchachas y pájaros. Lo recuerdo, gritaban a mi alrededor; qué podía hacer; por un pequeño instante luminoso, literalmente, me vendí; devolví hasta las arrugas; me dormí sobre algo herboso, inmaculado; incluso mi sangre palpitaba en lo alto dentro del sol llena de vida»¹⁹⁴. Extremando el argumento, los Poetas son, según María Nefeli, quienes sostienen y preservan el mundo con sus palabras, su espíritu antiutilitario y su temeraria pero obstinada exposición al peligro de la trascendencia, como creía

¹⁹¹ «Ένα παιδάκι άρρωστο μ' έκανε πρώτη φορά να δοκιμάσω πώς φυτεύουν τα όστρακα. Ξεθαρρεύτηκα κι έχτισα με θαλασσινό νερό μίαν εκκλησούλα. Μύριζε σα σπηλιά, κι εκεί σιμά στο ιερό φούντωναν μεμιάς κρίνοι. Κι από τα χόρτα έφτιαχνα ονόματα κι από τα ονόματα γυναίκες που τις αγκάλιαζα κι ένιωθα τη μέση τους ν' αναδίνει τρεμούλα και δροσιά σαν το τρεχούμενο νερό. Στο τέλος, έφτασα να συλλογίζομαι μονάχα κάτι, και να το βλέπω να χαράζεται με κεφαλαία στην πέτρα. Ένα μεγάλο βάρος μού 'φευγε, σάμπως νά 'χαν αδειάσει μονομιάς οι φυλακές και τα νοσοκομεία», ELITIS, O. (2000), p. 15.

¹⁹² «Ένα πλάσμα όλο ασκήμια, ένας χοντράνθρωπος με καμουτσίκι, καθότανε πάνω στη σέλα και όριζε. Παπάδες, Δικαστές, Χωροφυλάκοι, όλοι τους με λαμπρές στολές τον περιβάλλανε. Κι ο κόσμος έκανε να μιλήσει, όμως δεν μπορούσε, καθώς μέσα στους εφιάλτες· μόνο μούγκριζε μμμ... μμμ... μμμ... Παράξενο, κανείς δεν έβαζε τα δυνατά του ν' αποσπάσει κάτι απ' τον Παράδεισο», *Ibidem*, p. 16.

¹⁹³ «Επαναστατούσα. Τέτοιαν ύβρι μόνο με άνθη μού δινότανε να την πολεμήσω. Να πετροβολήσω καταπάνου στη θεληματική ακηδία του πένθους· μόνος εγώ, που για τον δικό μου το χαμό δε φορούσα παρά ένα φυλλαράκι πράσινο», *Ibidem*, p. 16.

¹⁹⁴ «Ένα δώρο, τίποτε άλλο· κάτι στους άλλους να χαρίσω. Στην αγκαλιά της Παναγίας έβαλα λουλούδια· και στων Αγίων, κοπέλες και πουλιά. Θυμάμαι, γύρω μου φωνάζανε· τί νά 'κανα· για λίγη λαμπερή στιγμή, κυριολεκτικά, πουλήθηκα· πίσω έδωσα ως και τις ρυτίδες· κοιμήθηκα πάνω σε κάτι χλοερό, ακηλίδωτο· κιόλας το αίμα μου έσφυζε ψηλά μέσα στον ήλιο», *Ibidem*, p. 17.

Hölderlin: «Camináis sosteniendo envuelto en hojas de laurel / este globo terráqueo desdichado y negruzco / Y en el hedor del sulfuro humano os convertís / en las cobayas voluntarias de lo Divino»¹⁹⁵. De sus proféticas y (re)creadoras palabras depende, según el Antifonista que le contesta, el mismo mundo: «Por favor, fijaos en mis labios: de ellos depende el mundo»¹⁹⁶.

Es evidente, por tanto, que el carácter mesiánico del Poeta persiste en Elitis más allá del *Axion Estí*. Como en él, se entrelaza en el resto de su obra con otras dos nociones: la del guía o caudillo de los hombres y la del griego, y cristaliza generalmente en una identificación con Jesucristo¹⁹⁷ o con el sol. En ningún otro poema puede verse tan nítidamente como en «Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo»¹⁹⁸, donde el último emperador de Bizancio, encarnación de la figura del Poeta-profeta a la vez que del héroe griego que trata de preservar los valores de la patria en la indemnidad ahistórica de la lengua, muere y resucita como Cristo en la batalla en que guía al helenismo contra la acometida y la invasión de los bárbaros. Es, como el Poeta, un solitario que acaba recluido en el espacio de la lengua («Nadie a su lado / Sólo sus palabras fieles que unían todos sus colores para dejar sobre su mano un dardo de luz blanca»¹⁹⁹), que consigue (re)generar proféticamente todas las cosas en la pronunciación o escritura de las palabras griegas (y en consecuencia se halla, como corresponde al paradigma de lo griego, siempre en el punto del origen: «Procuraba pronunciar claramente la palabra *θάλασσα* de forma que brillaran en su interior todos los delfines»²⁰⁰), y que logra suscitar el desierto donde ha de (re)surgir Dios («Y mucho el desierto donde cupiera Dios»²⁰¹). Como cabeza imperial de una comunidad griega orgánica, autosuficiente e íntegra, Constantino Paleólogo reproduce la fantasía hegemónica del Poeta del *Axion Estí*, quien sueña con restablecer la utopía del helenismo que acaso se perdió para siempre con la caída de Constantinopla. El emperador que sucumbe a su destino en este texto muere «con una palabra inquebrantada entre los dientes»²⁰² y es «el último griego»²⁰³, lo cual

¹⁹⁵ «Los poetas»: «Πάτε κρατώντας τυλιγμένη με φύλλα των Βαγιά / τη δύστυχη και μελανειμονούσα Υδρόγειο / Και μες στην μπόχα γίνεστε του ανθρώπινου υδροθείου / τα εθελοντικά πειραματόζωα του Θείου», ELITIS, O. (2002), p. 418.

¹⁹⁶ «Lo que convence»: «Παρακαλώ προσέξτε τα χείλη μου: απ' αυτά εξαρτάται ο κόσμος», *Ibidem*, p. 417.

¹⁹⁷ Cfr. BELESINIS, A. (2001), pp. 89-90.

¹⁹⁸ ELITIS, O. (2002), pp. 344-346.

¹⁹⁹ «Και μήτ' ένας πλάι του / Μονάχα οι λέξεις του οι πιστές που 'σμιγαν όλα τους τα χρώματα ν' αφήσουν μέσ στο χέρι του μια λόγχη από άσπρο φως», *Ibidem*, p. 345.

²⁰⁰ «Πρόσεχε να προφέρει καθαρά τη λέξη *θάλασσα* έτσι που να γυαλίσουν μέσα της όλα τα δελφίνια», *Ibidem*, p. 344.

²⁰¹ «Κι η ερημιά πολλή που να χωρά ο Θεός», *Ibidem*, p. 344.

²⁰² «...με μία λέξη μες στα δόντια του άσπαστη», *Ibidem*, p. 346.

²⁰³ «Αυτός / ο τελευταίος Έλληνας!», *Ibidem*, p. 346.

sugiere que la resurrección mencionada en el título acaso podría producirse únicamente en la figura del Poeta, que recibe el testigo de esa última palabra indemne y se afana por restaurar, como hemos visto en el *Axion Estí*, la integridad de un helenismo orgánico. El Poeta es, de nuevo, por tanto, como gestor de la lengua y conocedor privilegiado de la verdad, la misma condición de posibilidad de una Grecia auténtica, depurada de todas las adherencias que Occidente y el Imperio Otomano han ido acumulando sobre ella.

Pero la más potente y explícita imagen del Poeta como héroe mesiánico es, sin duda, la que lo compara nuevamente con Jesucristo. En *El Pequeño Nautilo*, dentro de la sección «Con luz y con muerte», se presenta la figura de un «Jesús izquierdo» como arquetipo de autenticidad que acaso se identifique con el Poeta o, al menos, con el lector capaz de comprender el secreto que éste proyecta; es un Cristo que no se halla ya a la derecha del Padre, sino a la izquierda, imagen especular del Jesús de la religión que acaso remita a un mesianismo inmanente en lugar de trascendente, o bien a la alternativa heterodoxa que la poesía representa como sustituta de la acción compensadora de la religión: «Si eres el que verdaderamente vive y vive contra / las cosas y los días superfluos / El Jesús izquierdo oh / entonces me entenderás»²⁰⁴. Es sin embargo en el poema «La Pallida Morte», de *Las Elegías de Oxópetra*, donde encontramos una referencia más explícita, que vuelve a mezclar paganismo y cristianismo en una sola imagen: «Pues los hombres también aman las tumbas y con veneración amontonan sobre ellas hermosas flores / Pero de entre ellos, la muerte, nadie sabe decir nada / Salvo el poeta. El Jesús del sol. El que después de cada sábado resurge / Él. El que Es, el que Fue y el que Vendrá»²⁰⁵. Ya no se pone el acento sobre el martirio o la Pasión sino que, en un contexto que habla de la muerte y su trascendencia, el Poeta es distinguido como el único hombre que, por una parte, tiene la capacidad de penetrar en ese territorio ultraterreno y regresar a la vida —como Jesucristo²⁰⁶, como el sol que sale de nuevo cada mañana²⁰⁷— y, por otra, posee la facultad de videncia que le permite comunicar los conocimientos adquiridos en esa zona de secreto inaccesible para sus semejantes. Se trata, pues, de un Jesucristo de la naturaleza, salvador y salvado incontables veces en la paradójica maquinabilidad de un movimiento *solar*, siempre, por tanto, en el origen de una vida

²⁰⁴ «Εαν είσαι αυτός που αλήθεια ζει και ζει εναντίον / Των περιττών πραγμάτων και ημερών / Ο αριστερός Ιησούς ω / τότε θα με καταλάβεις», *Ibidem*, p. 531.

²⁰⁵ «Επειδή και οι άνθρωποι αγαπούν τους τάφους και με ευλάβεια σωρεύουν όμορφα λουλούδια εκεί / Όμως απ' αυτούς, ο θάνατος, κανένας δεν γνωρίζει τίποτε να πει / Μόνον ο ποιητής. Ο Ιησούς του ήλιου. Ο μετά κάθε Σάββατο ανατέλλοντας / Αυτός. Ο Είναι, ο Ήταν και ο Ερχόμενος», *Ibidem*, p. 559.

²⁰⁶ Cfr. el artículo de David Connolly «*Τα Ελέγεια της Οξόπετρας: Μια στιγμούλα...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 393-414.

²⁰⁷ El Poeta resurge después de cada sábado en referencia a la Resurrección de Cristo el Domingo de Pascua, cfr. IACOV, D. I. (2000), p. 108.

que se nutre de su constante contacto autoinmunizador con la muerte. Su carácter sagrado, vinculado nuevamente a los dos espacios de trascendencia que se sitúan en la base de la identidad nacional, el cristianismo y el paganismo idolátrico, se refuerza con la última frase, extraída del *Apocalipsis* de San Juan —obra que Elitis consideraba parte integrante de la tradición literaria griega y que tradujo en la época en que preparaba *Las Elegías de Oxópetra*— y referida a Dios. Con ella, además de la condición divina del autor (*ποιητής* es también la palabra que en la Antigüedad se utilizaba para designar al Creador), se resalta su facultad visionaria, uno de los ingredientes fundamentales, como hemos visto, del mito romántico del Poeta²⁰⁸. Igual que Dios o Jesucristo, éste puede transitar, al hallarse parcialmente fuera del tiempo, por todas las épocas y todas las dimensiones ontológicas, trasciende, según veremos, la historia, y ejerce su guía o su apostolado sobre los hombres con el fin de constituirse en una revelación que rompa la opacidad de lo real y les proporcione también a ellos cierta visión del secreto que se halla fuera de su alcance; dicho secreto es la región que, siendo impenetrable, como quedó de manifiesto en el capítulo anterior, pretende instituirse en el *lugar* desde donde el Poeta habla oscuramente. Así, se ha señalado que el poema, también de la colección *Las Elegías de Oxópetra*, «Verbo, el Oscuro», tematiza esa exigencia fiduciaria a los lectores y refiere el regreso a la tierra del Poeta desde las regiones celestes que frecuenta para proporcionarles el mecanismo (de nuevo el poema como *máquina de trascendencia*) que les permitiría ver lo que él ha visto²⁰⁹. La proyección del secreto y, por tanto, de la propia distinción y superioridad espiritual, es lo primero que el lector encuentra tras el título, junto con la confirmación de que el Poeta es el Jesús del sol, pero de un «Sol Oculto»: «Pertenezco a otra lengua, por desgracia, y al Sol Oculto, de modo / Que los que no están al tanto de lo celeste me desconocen»²¹⁰. Después de aclarar que se ha «cansado de pasar tantos años suspendido en el aire»²¹¹, procede a buscar, con las herramientas de su arte, un método universal que permita el acceso a las regiones de la trascendencia. Y, tras forjar una palabra sin sentido que abre fugazmente unas puertas que remiten con nitidez al descorrer de los velos de la

²⁰⁸ En Coleridge hay una idea semejante, en palabras de Abrams: «Pues Coleridge es también él un poeta visionario [...] el que el pasado, el presente y el futuro ve, y que repasa la historia de la humanidad, desde el pasado primordial, a través del presente revolucionario, hasta el futuro milenarista», ABRAMS, M. H. (1992), p. 263.

²⁰⁹ Esto constituye otro tópico del mito del Poeta que Elitis encuentra seguramente en la consigna de su admirado Éluard, *donner à voir*, pero que comparece ya en Blake o en Wordsworth: «...la concepción de Wordsworth de que el poeta elegido es literalmente un vidente, un hombre que ve de una manera nueva, y cuya vocación particular es liberar la visión de sus lectores del sometimiento al ojo físico, a las categorías habituales, a la costumbre social y al prejuicio de casta, de modo que puedan ver el mundo que él ha logrado ver», *Ibidem*, p. 411.

²¹⁰ «Είμαι άλλης γλώσσας, δυστυχώς, και Ηλίου του Κρυπτού ώστε / Οι όχι ενήμεροι των ουρανίων να μ' αγνοούν», ELITIS, O. (2002), p. 568.

²¹¹ «Όμως χρόνια τώρα μετέωρος κουράστηκα», *Ibidem*, p. 568.

imagería mística (y descubren una *sobrenaturaleza* intacta incluso para las miradas no dotadas), vuelve a replegarse en un secreto que ostenta como marca de la especificidad del Poeta²¹² y se niega, en tanto custodio suyo, a desvelarlo: «Y los pesados goznes ceden rechinando y las grandes puertas se abren / Por un instante a la luz del Sol Oculto para que nuestra tercera naturaleza se manifieste / Hay más. No lo diré. Nadie acepta lo gratuito»²¹³. Se trata, por tanto, de un proceso de *re-velación* dispensada (y retirada) por el Poeta, que reúne los temas del profeta, el mediador con la divinidad y el elitismo social y espiritual.

En este último sentido, la obra de Elitis es profusa en ejemplos. Aun cuando rechaza el malditismo decimonónico, el tópico antiburgués, antiutilitario, antimoderno y victimista cristaliza en sus poemas y ensayos dentro de la doble dimensión del aislamiento del artista: por una parte la soledad, entre elegida e impuesta por un destino ineludible, y, por otra, la superioridad moral y espiritual que resulta en el rechazo ambivalente de la misma masa —en ocasiones no ya pueblo inocente y maleable sino sociedad ávida y materialista que margina toda pureza u originariedad— que otras veces se pretende guiar desde unos presupuestos casi hegelianos de supremacía espiritual²¹⁴. Donde más nítidamente se expresa esta superioridad sustancial del Poeta, entrelazada además con ideas recurrentes como la pertenencia al sol²¹⁵ o la quemadura que atestigua la presencia en territorios inaccesibles e insoportables para el hombre²¹⁶ —un esquema místico conocido desde el episodio bíblico de Moisés en el Sinaí—, es en el poema «Lacónico», de la colección *Seis y un remordimientos para el cielo*, aparecida el mismo año que el *Axion Estí*. En él, el sujeto poético, impulsado por el mal omnipresente en la tierra, retorna al cielo, su patria verdadera, para reunirse allí con su auténtica personalidad y extraer las fuerzas que restablecerán entre nosotros la indemnidad de una vida

²¹² Según Eli Filokipru, después del *Axion Estí* Elitis abandona la idea de que el paraíso es una instancia accesible a todos los hombres y pasa a considerarlo patrimonio exclusivo del Poeta y de los tocados por el arte. De este modo, se limita a proyectar provocativamente su alteridad y a transmitir instantes de su *visión* o de su trayecto hacia lo desconocido. Si bien es una opinión excesivamente tajante, según lo que hemos visto hasta el momento, no deja de ser parcialmente cierta, cfr. FILOKIPRU, E. (2006), p. 280.

²¹³ «Που οι βαριές υποχωρούν αμπάρες τρίζοντας κι οι μεγάλες θύρες ανοίγονται / Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μία στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί / Έχει συνέχεια. Δε θα την πω. Κανείς δεν παίρνει τα δωρεάν», ELITIS, O. (2002), p. 570.

²¹⁴ Cfr. ABASTADO, C. (1979), pp. 130-133.

²¹⁵ El mismo esquema que observamos en el poema «Lacónico» que vamos a ver a continuación parece darse a menudo en la poesía romántica: «Si explicite soit-elle, l'image du poète étincelle du foyer central, en raison de sa structure explicative, ne peut guère s'employer que dans un énoncé à propos du poète. Elle s'intégrerait mal au récit, s'il fallait en user dans des poèmes où le poète lui-même paraît comme acteur, joue un rôle, parle en son nom propre. Une modification du thème est nécessaire et la lumière du foyer central reparaît sous la forme d'un phénomène surnaturel qui distingue le poète de la foule et fait comprendre aux simples mortels qu'il jouit de facultés qu'ils n'ont pas», RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 45.

²¹⁶ Sobre la quemadura, cfr. *infra*, sección 2.3.2.3.

amenazada. En ese proceso, el Poeta opondrá la luz solar que él representa a una «noche de los insensatos» en que la humanidad está sumida²¹⁷: «Tanto me incendió la aflicción de la muerte, que mi brillo ha retornado al sol. / Él me envía ahora a la perfecta sintaxis de la piedra y el éter / Así pues, aquel que buscaba, soy. / [...] / La vida paga el óbolo de la hoja de olivo / Y en la noche de los insensatos con un pequeño grillo decreta de nuevo la legitimidad de lo Inesperado»²¹⁸. La contraposición entre el Poeta y la masa de los insensatos que han excluido la mera posibilidad de lo «Inesperado» —en el sentido del milagro capaz de reencantar el mundo—, es absoluta. Lo mismo sucede en un pasaje del primer poema («Del inofensivo, del esperanzador, del audaz») de *Las Elegías de Oxópetra*, donde la voz poética reclama sus derechos sobre el cielo —su verdadero origen— y la singularidad de un destino particular que lo distinga de los otros en la muerte: «Tomad los remos los habituados al rigor. No podéis llevarme adonde van / Los demás. No he nacido para pertenecer a parte alguna / Señor feudal del cielo allí persigo ser restablecido / En mis derechos»²¹⁹. El Poeta, en consecuencia, pertenece por su conexión trascendente a una oligarquía espiritual que lo sustrae al juego de las diferencias o intercambios relativos que rigen la sociedad, y lo sitúa por encima de sus semejantes²²⁰, en una dimensión absoluta exenta de las burdas necesidades de la vida corriente. El resto de los hombres sólo ocasionalmente podría alcanzar ese estrato existencial²²¹: «En esto, un campesino o un pescador, si son auténticos, son capaces de llegar al mismo grado que el poeta respecto a la conciencia de lo ritual. Miles de vibraciones imperceptibles de la tierra ardiente o del mar al alba actúan sobre ellos, logrando que su psique reciba y atesore incisiones anónimamente divinas»²²². En la línea del populismo elitiano, este acceso a la condición poética sólo

²¹⁷ Eratoscenis Capsomenos ha realizado un análisis semiótico de este poema y ha establecido unas isotopías según las cuales el Poeta se enfrenta a los insensatos, la masa, como término positivo, del mismo modo que el uno a la multiplicidad y el individuo a la colectividad, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (1985), pp. 12-13.

²¹⁸ «Ο καημός του θανάτου τόσο με πυρπόλησε, που η λάμψη μου επέστρεψε στον ήλιο. / Κείνος με πέμπει τώρα μέσα στην τέλεια σύνταξη της πέτρας και του αιθέρος / Λοιπόν, αυτός που γύρευα, είμαι. / [...] / Η ζωή καταβάλλει τον οβολό του φύλλου της ελιάς / Και στη νύχτα μέσα των αφρόνων μ' ένα μικρό τριζόνι κατακυρώνει πάλι το νόμιμο του Ανέλπιστου», ELITIS, O. (2002), p. 195.

²¹⁹ «Τραβάτε τα κουπιά οι στα σκληρά εθισμένοι. Να με πάτε και που οι άλλοι παν / Δε γίνεται. Δεν εγεννήθηκα ν' ανήκω πουθενά / Τιμαριώτης τ' ουρανού και πάλι ζητώ ν' αποκατασταθώ / Στα δικάια μου», *Ibidem*, p. 551.

²²⁰ «Les Mages forment une oligarchie (comme les gouvernements des cités utopiques) mais sans hiérarchie interne; il n'y a que l'opposition —et la complémentarité— du "Peuple" et des génies. Les Mages ne sont pas des créatures de Dieu et ne sauraient admettre, entre eux, aucune infériorité», ABASTADO, C. (1979), p. 81.

²²¹ Según Aris Berlís, con este texto Elitis coloca al lector del lado de la Necesidad, situándose a sí mismo más allá de ella, cfr. BERLÍS, A. (1992), pp. 44-45.

²²² «Camino privado»: «Εδώ, κι ένας αμπελουργός ή ένας ψαράς, εαν είναι αυθεντικοί, φτάνουν, από την άποψη της συνειδητοποίησης των δρωμένων, στον ίδιο βαθμό που φτάνει και ο ποιητής.

está al alcance de los representantes más humildes del pueblo, aquellos que sin mediación tecnológica, ideológica o política, se hallan en contacto con las fuerzas profundas de la naturaleza, más bien diríamos en una armonía que sugiere cierto determinismo herderiano.

Pero el elitismo del Poeta es persistente, tanto que se convierte en orgullo de la propia singularidad en no pocas ocasiones. Proyectando de nuevo la zona de secreto que lo aísla de la masa, en *Diario de un abril invisible* se muestra satisfecho por haber logrado escudarse tras una escritura que, en su ininteligibilidad, devuelve al mundo la fe en el milagro o el misterio que la modernidad ha destruido. Ello sólo es posible por la condición metafóricamente ahistórica del Poeta, cuya lengua, como vimos arriba, es *otra*: «Ahora tengo miles de años y ya utilizo la escritura minoica con tanta comodidad que la gente no sabe qué pensar y cree en el milagro. / La dicha es que no consigue leerme»²²³. Ya en el ensayo «Antes que nada, la poesía», relatando el proceso por el que se convirtió en poeta, había hecho referencia a este deseo prácticamente impuesto, equiparable a una vocación irrenunciable, de distinguirse a través de una escritura que se caracterizase por su pureza: lo que en el texto anterior era la escritura de una originariedad histórica, la minoica, aquí es la de una originariedad ontológica, la *natural*, no obstante igualmente ilegible: «Desde pequeño entendió mal las letras del mundo; buscaba “una escritura hecha de algas de sol”. ¿Quién más la puede concebir? Sólo él acató la orden»²²⁴.

Esta diferencia se transforma, como era de esperar en una reproducción tan fiel del mito del Poeta, en victimismo ante una sociedad que pide infructuosamente al artista que se pliegue a sus condiciones (históricas, ideológicas) y lo rechaza por hallarse férreamente apostado en un espacio de trascendencia e interioridad del que él se enorgullece apelando de nuevo incluso a Cristo²²⁵:

No podía ser de otro modo, imposible. Tenía que haber alguien. Me dediqué a ensayar una sonrisa; cosa difícil, me dolían los labios. Fue preciso volver a

Μυριάδες ανεπαίσθητες δονήσεις από την πυρωμένη γης ή το πρωινό πέλαγος επενεργούν επάνω τους, με αποτέλεσμα ο ψυχισμός τους να δέχεται και ν' αποταμιεύει εγχαράξεις ανώνυμα θεϊκές», ELITIS, O. (1993), p. 393.

²²³ «Jueves, 7 M»: «Έγινα χιλιάδων ετών και ήδη χρησιμοποιώ τη μινωική γραφή με τόση άνεση που ο κόσμος απορεί και πιστεύει στο θαύμα. / Το ευτύχημα είναι ότι δεν καταφέρνει να με διαβάσει», ELITIS, O. (2002), p. 489.

²²⁴ «Από παιδί τα πήρε λάθος τα γράμματα του κόσμου· ζητούσε “μια γραφή από φύκια του ήλιου”. Ποιος άλλος τη νογάζει; Μονάχα εκείνος κράτησε την εντολή», ELITIS, O. (2000), p. 14.

²²⁵ Hay también en este texto una referencia relativamente explícita a sus problemas con la crítica griega, unos problemas que sin duda contribuyeron a su modo al repliegue en esta figura del Poeta superior y marginado. Se trata sobre todo de esa petición de cuentas por «la lágrima que no derramó», la exigencia del mundo cultural de su país de un compromiso político que, como hemos visto y seguiremos viendo, Elitis no podía aceptar en términos convencionales, sino pasado a través del tamiz de la *Poesía*.

digerir en mi interior muchos tiempos, llenos de enfermedades infantiles, lutos familiares, nervios; conseguir darles la formación del monte altivo, los hábitos de la aurora y del ocaso. Pero los hombres, incrédulos, maquinaban. Algunos empezaron ya a pedirme cuentas por la lágrima que no derramé.

– ¿Quiénes traicionaron en realidad a los ruiseñores? Pasaron los hombres y vinieron otros. Oficiaron y legislaron. “Vete”, gritaron al poeta. “Y Judas el criminal no quiso plegarse”.

– No quería ceder por nada del mundo. Bastante lloraban las mujeres. Sólo envidiaba su ternura. Cogí el sol en mi delantal como una flor y le abrí los pétalos uno a uno. Pero bueno, ¿qué es lo que llevaban tanto tiempo diciendo los sabios del mundo? Era azul con una gota brillante en el centro. A lo lejos pasaba un entierro; no me dio la gana persignarme. Sentía una serenidad distinta, algo como la esencia de una gran embriaguez. Además, alguien me maldijo. Pensé en Cristo, en los romanos.²²⁶

Se esboza aquí ya el tema de la soledad del Poeta, una soledad que es a la vez premisa y condena de la actividad poética. Si bien constituye la garantía de una autenticidad que en el contacto con los hombres se desgasta («La verdad sólo brota perfecta como la estatua recién terminada en las aguas puras de la soledad; y la soledad de la pluma es de las más grandes»²²⁷), también es el signo de un riesgo que el Poeta asume en el filo de la experiencia humana, sacrificando su persona en bien de los avances espirituales de una comunidad adormecida y sujeta a la convención que nunca podrá comprenderle:

Solo en las fronteras del pánico y de la ilusión, el poeta, golpeado por esa revelación fugaz, se afana por adaptar su respiración al nuevo clima que se le ha descubierto [...]. Valorando desde ese momento la vida de un modo distinto, mide con pesar la distancia que le separa de la gran mayoría de los

²²⁶ «Δε γινόταν αλλιώς, αδύνατον. Έπρεπε κάποιος να βρεθεί. Βάλθηκα να γυμνάζομαι πάνω σ' ένα χαμόγελο· δύσκολο πράγμα, μου πόνεσαν τα χείλη. Χρειάστηκε ν' αναχωνέψω μέσα μου χρόνους πολλούς, γεμάτους παιδικές αρρώστιες, πένθη της οικογένειας, νευρώσεις· να καταφέρω να τους δώσω την αγωγή του αγέρωχου βουνού, τις συνήθειες της ανατολής και του ηλιοβασιλέματος. Μα οι άνθρωποι, δύσπιστοι, βυσοδομούσανε. Αρχινήσανε κιόλας μερικοί να μου ζητούν ευθύνες για το δάκρυ εκείνο, που δεν έδειξα. / – Ποιοί στ' αλήθεια προδώσανε τ' αηδόνια; Περάσανε οι άνθρωποι κι ήρθανε άλλοι. Χοροστατήσανε και θεσμοθετήσανε. “Φύγε”, φωνάζανε στον ποιητή. “Ο δε παράνομος Ιούδας ουκ ηβουλήθη συνιέναι”. / – Για κανένα λόγο δεν ήθελα να ενδώσω. Αρκετά κλαίγανε οι γυναίκες. Τη στοργή τη δική τους μόνο ζήλευα. Πήρα τον ήλιο στην ποδιά μου σα λουλούδι και του άνοιξα τα πέταλα ένα-ένα. Λοιπόν, τί μας λέγανε τόσον καιρό οι σοφοί του κόσμου; Ήτανε κυανός με μια σταγόνα λαμπερή στη μέση. Μακριά περνούσε μια κηδεία· δε μου πήγε να κάνω το σταυρό μου. Ένωθα μια γαλήνη αλλιώςτικη, κάτι σαν το απόσταγμα μεγάλης μέθης. Μάλιστα κάποιος με βλαστήμησε. Συλλογίστηκα τον Χριστό, τους Ρωμαίους», *Ibidem*, pp. 14-15.

²²⁷ «Η αλήθεια βγαίνει χυτή σαν το νιόκοτο άγαλμα μόνον μέσ' από τα καθάρια νερά της μοναξιάς· κι η μοναξιά της πένας είναι από τις πιο μεγάλες», *Ibidem*, p. 18.

hombres. Ve a esta mayoría, atrincherada en un espacio convencional, rechazar tan desesperada, tan rabiosamente, lo que podría hacerle afrontar sus problemas más esenciales, que comprende que está escrito que cargue junto a la pena de la expresión otra más: la pena de la incompreensión, si no incluso el destino de la soledad. Así ocurre siempre: el poeta se arriesga mientras que tras él hombres engañados insisten en mantener bien cerrada una puerta que hace ya tiempo no tiene ningún motivo para seguir cerrada.²²⁸

En realidad, dos ensayos tardíos, «Camino privado» (1990) y «Lo público y lo privado» (1983-1989), tienen como tema principal la exaltación de la condición solitaria del Poeta, que oponen bajo esa figura de la vía individual a la colectividad moderna que enajena, corrompe, rechaza su consagración *religiosa* y lo constriñe a una errancia sin eco. Ello, no obstante, supone para él una prueba de insobornabilidad e integridad moral que ahonda en el sentido *religioso*, monacal, de su tarea. Tanto es así, que Elitis afirma encontrarse aislado incluso de los demás poetas, lo cual en su opinión le confiere una validez ética singular: «Parece que en mi esfuerzo por aproximarme a ellos la corriente me arrastrase fuera del contorno. Al menos así, si no otra cosa, se confirma cierta autenticidad; ¿o no? Cómo juzgar»²²⁹. En la incapacidad de plegarse a la pertenencia a cualquier colectividad reside un valor personal más alto. El Poeta que habla en estos últimos ensayos de Elitis, incluido «Avante despacio», aparecido en 1990 en el mismo volumen que «Camino privado», utiliza para referirse a su peripecia particular la metáfora recurrente de un barco que vaga por los mares —figura perfecta de la intersticialidad indecible, de la residencia en el desierto y de la renuencia al *lugar* que caracterizan al Poeta— sin compañía de nadie, como el *espectro* expulsado de la ciudad que todos los puertos, habitados por hombres vulgares y gregarios sometidos al puritanismo o a la modernidad tecnocrática, rechazan con violencia: «Ya no nos acepta ningún puerto, es un hecho. La vieja indiferencia se ha vuelto hostilidad. Apenas amagamos con

²²⁸ «Arte-Azar-Atrevimiento»: «Μόνος στα σύνορα του πανικού και της γοητείας ο ποιητής, χτυπημένος από μία τέτοια φευγαλέα αποκάλυψη, παθαίνεται να ταιριάσει την ανάσα του στο καινούργιο κλίμα που του αποκαλύφτηκε [...] Αποτιμώντας από κει και πέρα με διαφορετικό τρόπο τη ζωή, αναμετράει με οδύνη την απόσταση που τον χωρίζει από τη μεγάλη πλειοψηφία των ανθρώπων. Βλέπει την πλειοψηφία τούτη, περιχαρακωμένη σ' ένα χώρο συμβατικό, ν' απωθεί τόσο απελπιστικά, τόσο λυσσαλέα ό,τι θα μπορούσε να τη φέρει αντιμέτωπη στα πιο ουσιαστικά της προβλήματα, που καταλαβαίνει πως είναι γραφτό του να φορτωθεί μαζί με τον καημό της έκφρασης κι έναν άλλον ακόμη —τον καημό της κατανόησης, ανίσως όχι τη μοίρα της μοναξιάς. Έτσι συμβαίνει πάντοτε: ο ποιητής ρισκινδυνεύει, ενώ πίσω του άνθρωποι παραπλανημένοι επιμένουν να κρατάνε καλά κλειστή μία πόρτα που από καιρό τώρα έχει χάσει τη δικαιολογία της κλειδαριάς της», *Ibidem*, pp. 117-118.

²²⁹ «Lo público y lo privado»: «Φαίνεται ότι στην προσπάθειά μου να τους πλησιάσω, τα ρεύματα με παρασύρουν και με παν έξω από την περιφέρεια. Τουλάχιστον έτσι, αν όχι τίποτε άλλο, επαληθεύεται κάποια γνησιότητα· ή όχι; Πώς να κρίνεις», ELITIS, O. (1993), p. 353.

acercarnos, en el muelle se reúne una multitud abigarrada: arpías abotonadas hasta el cuello, viejos que gozan del mal ajeno, jóvenes con largos abrigos negros y pendientes en las orejas. Gesticulan, gritan, nos hacen señales de que nos vayamos, de que nos alejemos, como si presintieran cuál es nuestra carga, la importancia que tiene el “bien” o la “adversidad”, que para ellos es lo mismo»²³⁰. Todo Poeta verdadero es, en consecuencia, un exiliado que habita en la inestabilidad —la del barco que no atraca en tierra firme— de una suerte de república individual sustentada en las leyes superiores que nadie quiere ya escuchar, y mucho menos obedecer. Se diría que dicha república es la territorialidad exigua a que ha quedado reducida la vieja utopía poética encarnada en el *Axion Estí* de fundar desde la literatura un orden colectivo tutelado por el Poeta. A pesar de lo cual, se sigue insistiendo en la superioridad incluso política de la dimensión individual e interior —la zona de secreto proyectada como núcleo del ser por la poesía moderna desde el romanticismo—, que debería llegar a regir los destinos de toda comunidad: «Oh, ojalá los Estados organizados pudieran, como quien dice, configurar una vida pública fundada sobre leyes iguales a las que rigen sobre el individuo»²³¹.

El Poeta realiza también, por último, otro *voto* que acredita su dignidad *sobrehumana*: el voto de pobreza²³². Consagrado a lo esencial, al *ser* que identifica con la verdad y contrapone al imperio de la superfluidad del *tener*, el Poeta no puede sino condenar lo perverso y dañino de las transacciones económicas o del beneficio pecuniario en que se basa la sociedad burguesa de la modernidad. Si desde su soledad se niega a participar en el juego social de las diferencias circunstanciales (de clase, de ideología, etc.) es porque se encuentra del lado del ser absoluto, aquel que se da gratuitamente y no se representa sino a sí mismo (no es, en definitiva, intercambiable, carece estrictamente de precio y encarna la estabilidad del *valor*). Por contra, el mercantilismo imperante entre los integrantes de la masa, devotos del trabajo y de la especulación, se basa en la intercambiabilidad de todos los valores y en la fluctuación constante de las esencias, en la medida en que ningún objeto es apreciado por lo que es, sino en función de a qué otro objeto puede sustituir. Para Elitis, por tanto, frente al utilitarismo de la mayoría, que no conduce sino al vacío y a la pérdida de las posesiones más preciadas —la libertad y la soberanía del espíritu—,

²³⁰ «Avante despacio»: «Κανένα λιμάνι δε μας δέχεται πια· είναι γεγονός. Η παλιά αδιαφορία έφτασε να γίνει εχθρότητα. Μόλις κάνουμε ότι πλησιάζουμε, βλέπεις να συνάζεται στο μουράγιο ένα πλήθος αλλοπρόσαλλο, γύναια κουμπωμένα ως το λαιμό, γέροντες χαιρέκακοι, νέοι με μακρύ μαύρο επανώφορι και σκουλαρίκι στ' αυτί. Χειρονομούν, φωνάζουν, μας κάνουν σινιάλα να φύγουμε, ν' απομακρυνθούμε, λες και μυρίζονται τί είδους είναι το φορτίο μας, τί σημασία έχει το “αγαθόν” ή η “εναντίωση”, που γι' αυτούς το ίδιο κάνει», *Ibidem*, p. 415.

²³¹ «Lo público y lo privado»: «Ω, να μπορούσανε, λέει, και τα οργανωμένα κράτη να διαμορφώσουν μία δημόσια ζωή με νόμους σαν αυτούς που διέπουν το άτομο», *Ibidem*, p. 346.

²³² Sobre este tópico en el mito decimonónico del Poeta, cfr. *supra*, nota 49.

la pureza de la poesía garantiza la solidez de unos bienes inmarcesibles en la *sobrenaturalidad* que inaugura. Así lo manifiesta el Antifonista en un fragmento de *María Nefeli*: «Cuando en medio de sus desesperadas oficinas / colgados de sus teléfonos / luchan por una insignificancia los patanes / asciendes tú en el Amor / completamente tiznado pero grácil / como un deshollinador / descienes por el Amor listo para fundar / una playa blanca sólo tuya / sin dinero»²³³. Del mismo modo, en su ensayo acerca del pintor popular Ceófilos Jadsimijaíl, Elitis habla de la proporcionalidad entre la pobreza o el despojamiento y el alcance de la visión artística: «Como si una voz secreta le hubiese enseñado que la libertad es siempre una relación inversamente proporcional entre la riqueza de los bienes materiales y la riqueza del alma, reduce sus necesidades prácticas al mínimo. Un plato de comida, algo de ropa, un cinturón con las pinturas. Y sus impulsos espirituales se expanden en un espacio inmenso de visiones pictóricas»²³⁴.

El tópico de la frugalidad, que adquiere un tono metafísico en la obra de Elitis²³⁵, se convirtió a lo largo de su vida en un mito personal que acompañó siempre a su imagen pública, especialmente tras la concesión del premio Nobel en 1979. Cabe pensar que la unanimidad en la proyección de ese mito que acerca al Elitis público a la condición de santo laico que él mismo había querido para sus colegas más admirados procede de él mismo, aunque en sus textos sólo puedan encontrarse retazos inconexos. Sin embargo, la crítica más complaciente ha repetido una y otra vez la sobriedad en que el poeta, esta vez sin mayúscula, decidió vivir toda su vida por el bien de su poesía: un piso de apenas cincuenta metros en el centro de Atenas —si bien en su barrio más selecto—, la renuncia al trabajo práctico y la conformidad con unos medios económicos exigüos²³⁶. Todos estos factores, junto

²³³ «El concentrador de nubes»: «Την ώρα που μες στα γραφεία τους απεγνωσμένα / κρεμασμένοι απ' τα τηλέφωνα τους / παλεύουν γιά 'να τίποτα οι χοντράνθρωποι / ανεβαίνεις εσύ μέσα στον Έρωτα / καταμουντζουρωμένος αλλ' ευκίνητος / σαν καπνοδοχοκαθαριστής / κατεβαίνεις απ' τον Έρωτα έτοιμος να ιδρύσεις / μία δική σου λευκή παραλία / χωρίς λεφτά», ELITIS, O. (2002), p. 369.

²³⁴ «El pintor Ceófilos»: «Σάμπως μία μυστική φωνή να του δίδαξε ότι η ελευθερία είναι πάντοτε μία σχέση αντίστροφα ανάλογη ανάμεσα στον πλούτο των υλικών αγαθών και στον πλούτο της ψυχής, περιορίζει τις πραχτικές του ανάγκες στο ελάχιστο. Ένα πιάτο φαί, ένα ρούχο, ένα σελάχι με μπιγιές. Κι εκτείνει τις παρορμήσεις του τις ψυχικές σ' ένα μήκος απέραντο ζωγραφικών οραμάτων», ELITIS, O. (2000), p. 267.

²³⁵ Se trata del motivo de «lo mínimo» (το ελάχιστο), cualidad sustancial según Elitis de todo aquello que se puede llamar poético y punto de partida para la conquista de la totalidad. Es un concepto fundamental en su poética, del que puede encontrarse un análisis más detallado en el punto 2.1.2.

²³⁶ Citaré un solo ejemplo, de pluma de la estudiosa italiana Paola Maria Minucci en su epílogo a una antología del autor, que compendia muy bien todos los ingredientes de este mito personal difundido inicialmente en Grecia: «Non c'è tra l'altro in Elitis alcun divario tra etica della parola ed etica di vita. Elitis ha perseguito nella sua vita la stessa essenzialità, la stessa lotta al superfluo e alla sovrastruttura che ha perseguito nella sua opera. “Monaco della poesia” si potrebbe dire di lui che si è completamente dedicato alla poesia, sacrificando affetti e famiglia, lui che del “poco” ne ha fatto una scelta di vita e non di necessità. [...] Questa sua scelta di vita rigorosa ed austera, semplice e priva di qualsiasi mondanità lo accompagnerà costantemente per tutta la vita fino alla morte», ELITIS, O.

con su apuesta por la dificultad poética que lo dibuja consagrado en largas jornadas extenuantes a la creación, construyen una imagen coherente con las facetas más notorias del mito del Poeta proyectadas en su obra y le confieren las cualidades de integridad moral casi *sobrehumana* que serían de exigir a un guía o un profeta de las masas. No deja de existir en todo ello, dado el fervor con que en Grecia se ha escuchado durante el último siglo y medio la voz de los poetas como configuración apolítica de la identidad nacional y de la vivencia colectiva, una participación interesada de la propia audiencia, halagada por el hecho de que sus representantes, aquellos que compendian todas las cualidades del espacio espiritual al que ella también, o sobre todo, pertenece, estén tocados por las virtudes fabulosas y venerables de la *santidad*. Esa *indemnidad* casi personal, esta sacralidad, se contagia al ámbito todo de la nación encarnada en la voz mítica del Poeta. Acaso por ello los medios de comunicación y la educación primaria no han cesado de difundir, hasta nuestros días, esta halagüeña aunque anacrónica imagen pública de Elitis. Acaso también por ello los datos concretos de su vida, esos que servirían para componer una biografía del *hombre*, se han mantenido siempre, por deseo del mismo autor, en una oscuridad más que relativa bajo el pretexto de dejar hablar a la *Poesía*.

Hay que concluir, en resumen, que Elitis, si bien iniciado a la literatura en el ámbito del surrealismo y en un período que ya había consagrado —relativamente— la denominada *muerte del autor*, invierte desde una problemática pertenencia estética a la vanguardia sus mismos principios históricos e ideológicos para resucitar la imagen con mayúscula de un Autor intra y extratextual que remite más a concepciones y condiciones románticas, idealistas y decimonónicas —vinculadas indisolublemente a la noción pseudopolítica de *poeta nacional*— que a las propias de las primeras —por no hablar, naturalmente, de las últimas— décadas del siglo XX.

(2000_b), p. 208. Sin embargo, nos encontramos nuevamente ante un escenario familiar: el ataque constante al dinero y al beneficio económico que salpica la obra de Elitis y la insistencia en su propia integridad e inocencia al respecto, tienen mucho de expiación de un «pecado original»: el autor procede, como es de esperar en su país y en su generación, de una familia acomodada, dueña de pujantes empresas jaboneras, de las cuales, por mediación de sus hermanos, salió a pesar de todo la renta mensual que le permitió «consagrarse a la poesía». La exigüidad de sus medios económicos fue, por tanto, relativa.

1.4. EL MILAGRO PERDIDO: POÉTICA, *RELIGIOSIDAD* Y *MISTICISMO* EN ELITIS

1.4.1. EL DEDO DE LO TRASCENDENTE: LA POESÍA EN EL *ESPACIO* DE LA RELIGIÓN

Es preciso analizar ahora los rasgos de *misticismo* y *religiosidad* —en el sentido que he dado a estos términos en los dos primeros capítulos del trabajo— rastreables en una presunta poética de Elitis. Ello circunscribirá de momento las consideraciones, en la medida de lo posible, a las ideas acerca de la poesía que el autor expresa en sus ensayos y, muy habitualmente, también en sus poemas¹, y nos ayudará a integrarlo, en el establecimiento de una *poética* que no pretende (poder) ser sistemática, dentro del espacio inaugurado históricamente por la lírica de la modernidad. De ahí que lo que denomino *poética* no tenga que ver, por el momento, con una enumeración de las herramientas técnicas que contribuyen a crear el poema, a construir poesía —aspecto que sin duda Elitis trata también profusamente²—, sino con una consideración metafísica del concepto *poesía* que, como hemos visto, pasa con la modernidad de referirse a una competencia exclusivamente instrumental a designar una entidad ontológica de perfiles difusos que parece actuar antes y más allá del lenguaje. Las reflexiones de Elitis que pretendo examinar aquí son por consiguiente las que se refieren al origen de la poesía, a sus implicaciones, a sus pretensiones y sus posibilidades, a sus límites y a su potencia para actuar sobre una realidad que a la vez transforma y excede, en un esquema de *indemnización* religiosa en todo semejante al que desde fines del siglo XVIII hemos visto nacer y apoderarse progresivamente del campo de la literatura occidental³. A pesar de sus pretensiones, por tanto, las minuciosas elaboraciones teóricas de Elitis, sobre todo en lo que Elena Cutrianu ha denominado su «período de formación», entre 1944 y 1960, no escapan a

¹ Elena Cutrianu, en su obra acerca de la conformación y cristalización de la poética de Elitis, pone de manifiesto esta dispersión de su poética a lo largo de ensayos y poemas casi por igual, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 19. Se ha señalado asimismo la frecuencia en la obra de Elitis de lo que se ha denominado «poemas de poética», textos que, sin olvidar su condición lírica, pretenden desarrollar aspectos teóricos en una constante reflexión acerca de los límites, las condiciones, los objetivos y la aplicabilidad de la «poesía». Esta constante reflexión —que en muchas ocasiones no es sino reenunciación, reforzamiento de posturas largamente sostenidas— persiste hasta el final de la vida de Elitis.

² Como puede apreciarse en la muy minuciosa exposición de Elena Cutrianu, cfr. *Ibidem*.

³ Haciendo olvidar, como ya hemos dicho, que la noción de poesía o de literatura que desde ese momento se da por descontada tiene un muy claro origen histórico. Este hecho resultará de importancia en el caso de Elitis, que sin duda recoge acriticamente —como tantos autores en estos dos siglos, o incluso hoy— esta «nueva» concepción de lo poético y se integra sin saberlo en su misma historicidad.

este escenario general europeo ni se sitúan en la base de una «nueva poesía»⁴, sino que abundan en las nociones de antitecnicismo, *religiosidad* y *misticismo* que proponen un retorno al origen indemne a través de una *sobrenaturalidad* espectral que se convierte, en este caso, también en una ética. El intento de desmarcarse de la quiebra de la modernidad occidental utilizando la poesía como fuerza *originaria* que se sitúa del lado de esa *luz otra* capaz de deshacer la herencia racionalista de la Europa de las Luces se imbrica en Elitis con su condición, proyectada permanentemente, de griego, portador en consecuencia de una luz oriental, la *διαφάνεια*, que conspira contra la *clarté* occidental y tiene por tanto la facultad de regenerar con mayores garantías el espacio de la historia, la maquinabilidad y la caída suscitado por los nuevos tiempos (de subsanar la *catástrofe* moderna, en definitiva). De este modo su concepto de poesía, isomorfo en toda su obra del concepto de Grecia, pretende presentarse como una alternativa exterior y *farmacológica* a los valores decadentes de la cultura occidental, olvidando que se ha originado en ellos y con ellos. Según hemos tenido ocasión de ver, la adherencia de esta *luz otra* de los discursos de la literatura o el iluminismo, la búsqueda de un nuevo amanecer del origen perdido en el ocaso de la modernidad, no constituyen un elemento ajeno al Occidente judeocristiano tal como se ha configurado en los tres últimos siglos, sino acaso su mismo gesto constitutivo. Es en este aspecto donde la poética de Elitis, pretendiendo combatir desde fuera, desde la *atopía* que, como explicaré más adelante, constituye Grecia en tanto margen de la cultura hegemónica y fuente posible de una *vivencia* más pura —con todas las implicaciones (a)históricas que lo griego ha tenido para Europa—, cae de lleno en el *mecanismo* reactivo que la modernidad occidental ha consagrado como su rasgo más definitorio⁵.

Que la poesía en Elitis es considerada la morada del *ser* e incluso de una sacralidad puede deducirse del hecho de que en sus textos se la nombra frecuentemente en mayúscula, sustrayéndola a la condición relativa del elemento inserto en un sistema de diferencias y aproximándola a la dimensión absoluta de lo

⁴ Como explica Elena Cutrieanu, entre 1944 y 1960, deseoso de fundar una «nueva poesía», Elitis considera que a la composición de esos poemas innovadores debe precederle la construcción de una sólida teoría personal que les sirva de base, motivo por el cual durante estos años su producción se reduce casi exclusivamente a textos en prosa donde trata dilucidar y delimitar una poética, *Ibidem*, pp. 24-25. Publicado el *Axion Estí*, sin embargo, fruto principal de estas elaboraciones teóricas, en 1960, Elitis no dejará de multiplicar los ensayos repletos de reflexiones acerca del *ser* de la poesía, sin duda uno de los objetos más persistentes y nucleares de su obra que, como seguiremos viendo, se halla lejos de presentar el grado de innovación que el autor pretendía. Igual que en el caso del mito del Poeta recién analizado, en ocasiones podemos afirmar incluso que hay en su poética rasgos más bien involutivos.

⁵ Vangelis Calotychos ha resaltado en otros casos que el procedimiento empleado por Elitis para combatir a Occidente o postular lo griego como alternativa regeneradora es sustancialmente occidental, cfr. CALOTYCHOS, V. (2003), p. 174.

propio. Al mito del Poeta omnisciente y conectado con la trascendencia le responde con la mayor coherencia el mito de una Poesía que hunde oscuramente sus raíces en unos estratos ontológicos inalcanzables y autosuficientes (*propiedad* significa aquí pertenencia a sí de la voz, autenticidad de quien no necesita hablar *por boca* de otro, *plenitud* de quien se halla presente a sí mismo, atributos todos vinculados a la divinidad) y que proyecta en su despliegue inmanente, por tanto, la existencia de una zona de secreto que remite a la revelación *religiosa*. Es en este aspecto en el que, según Elitis, la poesía o el arte en general, con sus realizaciones enigmáticas, vienen a proponer el compromiso fiduciario con un *más allá* localizado, según la reinscripción del absoluto que hemos analizado como característica de los *misticismos* de la modernidad, en el interior del hombre. Poesía o arte son, en consecuencia, una forma de venganza de la trascendencia, ahora encarnada por ellos en lugar de por la religión tradicional, ante la falta de fe del hombre moderno. Dice a propósito de las muchachas representadas en sus *collages*: «Muy pocos sospechan que no son sino el concepto de lo “inmarcesible” tal como se destila en la conciencia del creador. Y, aún menos, que se trata simplemente de la encarnación de un ideal que, con la Belleza como arma, sabe vengarse. ¿Vengarse de qué? De nuestra falta de fe. De que no reconocemos el *más allá* que habita en nuestro interior, aun cuando todos dejamos un día este mundo cubiertos por sus cicatrices como tras un fracaso amoroso»⁶.

Esta falta de fe que el arte viene a subsanar está originada por la desaparición *de facto* de las religiones, que ha generado un vacío, el desierto de la (enésima) muerte de Dios tan dramáticamente atestiguado por la poesía decimonónica, de donde la modernidad ha de ser literalmente *salvada* por medio de un reencantamiento propiciado por una nueva forma de *presencia*. Dicha desaparición, sin embargo, no se percibe como un suceso trágico. Se trata más bien de la apertura de una posibilidad a la recuperación de una *sacralidad* originaria más allá de las mediaciones gastadas y tergiversadoras de las religiones tradicionales, como vimos que sucedía con la regeneración poética e iluminista del siglo XVIII. En este sentido, el papel principal antes desempeñado por los mitos religiosos —por el Gran Relato— corresponde ahora a una poesía que se sitúa en la raíz de la trascendencia y que Elitis entiende como una entidad unitaria y ahistórica cuya función a lo largo de los más diversos períodos ha sido siempre la misma: «Por supuesto, en el tiempo de Safo y de Arquíloco, al igual que en el de Dylan Thomas o Pablo Neruda, una vez

⁶ «Las co-imágenes»: «Λίγοι μόνον υποψιάζονται ότι δεν είναι παρά η έννοια του “αιθαλούς” όπως συμβαίνει να σταλάζει στην ευαισθησία του δημιουργού. Και ακόμα λιγότεροι, ότι πρόκειται απλώς για την ενσάρκωση ενός ιδανικού που, με όπλο του την Ομορφιά, ξέρει να εκδικείται. Να εκδικείται τί; Την απιστία μας. Που δεν αναγνωρίζουμε το μέσα μας *υπερπέραν*, ενώ γεμάτοι από τις ουλές του φεύγουμε όλοι μας από τον κόσμο αυτόν μία μέρα όπως ύστερα από έναν άτυχο έρωτα», ELITIS, O. (1993), pp. 261-262.

consumada la ruptura con cualquier mito divino, comprendemos que el Yo del poeta, él solo, había sido llamado a desempeñar el papel principal»⁷. En este texto, además de una nueva proyección de la figura del Poeta como elemento tutelar y aglutinador del mito colectivo y la conexión espiritual de toda una época, Elitis plantea implícitamente la necesidad de que el mito divino desaparecido sea sustituido por algo que desempeñe una función similar o, si cabe, más pura. Ese algo que ya en otras ocasiones (he ahí la referencia a Safo y Arquíloco) ha venido a re-generar en la historia la posibilidad misma de una búsqueda trascendente en el seno de otras muertes de(l) Dios, es sin duda la poesía o el arte, garantes de una comunicación del hombre —en la mediación del Poeta o el artista— con el fundamento mismo de lo sagrado, con aquello que «sustenta a los dioses»⁸ y no se halla en la religión institucionalizada, sino en su misma base. Se trata de la recuperación de una idea hölderliniana que, hasta cierto punto, recogió el surrealismo en sus apelaciones a la trascendencia interior y *tecnificada* del inconsciente freudiano en tanto fundamento de todo posible mito individual o colectivo. En Elitis observamos, no obstante, una mayor cercanía a Hölderlin y los presupuestos románticos, en la medida en que expresa a menudo una nostalgia explícita por presuntas épocas vertebradas por la *presencia* de una fe en lo «desconocido», en una zona de secreto que la poesía, también caída hoy junto a la religión en la quiebra de la modernidad desacralizadora, se preocupaba por explorar trascendiendo el impulso enciclopédico de unas Luces que sólo iluminan los perfiles manifiestos de las cosas del mundo: «Sin embargo, en las épocas sacerdotales, el hombre no se limitaba a rumiar lo conocido, sino que se volvía hacia lo desconocido. Se daba por descontado, y el lenguaje poético iba más allá. Este escalón que tan difícil parece hoy de subir para cuantos pescan en las aguas de los poemas como en las aguas de las enciclopedias»⁹. La poesía, superior en consecuencia a la religión por cuanto se encuentra *antes* que ella, sobre la misma apertura de la *sacralidad* que en el caso de los dogmas institucionalizados ha sido revestida ya de máscaras que la enajenan¹⁰, se identifica en este aspecto *originario*

⁷ «Antes que nada, la poesía»: «Βέβαια, στην εποχή της Σαπφώς ή του Αρχίλοχου, όπως και στην εποχή του Dylan Thomas ή του Pablo Neruda, μία που η αποκοπή από έναν οποιονδήποτε θεϊκό μύθο είχε συντελεσθεί, το Εγώ του ποιητή, και μόνον, καταλαβαίνουμε ότι είχε κληθεί να παίξει τον πρώτο ρόλο», ELITIS, O. (2000), p. 39.

⁸ Cfr. al respecto el artículo «Από την πραγματικότητα στην “ουτοπία” με οδηγό την “αλληλουχία των κρυφών νοημάτων” του Οδυσσέα Ελύτη», de Azanasios Gótonos, en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 475.

⁹ «Memorial para Andreas Embiricos»: «Ωστόσο, στις εποχές τις ιερατικές ο άνθρωπος δεν εννοούσε ν’ αναμνησκάζει το γνωστό· στρεφότανε στο άγνωστο. Ήταν κάτι το αυτονόητο, με τον ποιητικό λόγο να πιγαίνει *πέραν*. Αυτό το σκαλάκι που μοιάζει τόσο δύσκολο στα χρόνια μας να το ανεβούν όσοι αλιεύουν στα νερά των ποιημάτων όπως στα νερά των εγκυκλοπαιδειών», ELITIS, O. (1993), p. 117.

¹⁰ Dice Heidegger en un texto sobre Hölderlin: «Lo Sagrado (*das Heilige*) que es dicho en la predicción poética no hace sino abrir el tiempo de una aparición de los dioses e indicar la región

con la *auténtica* expresividad griega, propuesta igualmente por Hölderlin como espacio inaugural de lo religioso. Elitis plantea en este sentido en las primeras páginas de su «Comentario al *Axion Estí*» una cuestión que remite no sólo al poeta alemán, sino a ciertas concepciones heideggerianas sobre lo griego y la *revelabilidad* que su espacio representa frente a la *revelación*, propia de la religión latina asociada a Roma y, por tanto, a un Occidente vinculado a la modernidad tecnocientífica que dominan los imperios de la política y el derecho¹¹. El «Comentario al *Axion Estí*» comienza con una serie de preguntas que parecen determinar el carácter de la obra, preguntas a las que el poema constituye una respuesta. La cuarta plantea directamente la necesidad de sustituir una trascendencia y unos principios morales gestionados por la religión institucional que ha desaparecido, por cierta originalidad poética que sin embargo aún se halla únicamente implícita: «¿Puede el hombre vivir sin cimas a las que aspirar? ¿Qué sustituirá al sacrificio? ¿Y al heroísmo? ¿Y a la santidad?»¹². Enseguida, sin embargo, aparece la noción de una *expresividad griega* ahistórica o diacrónica, esencia tan *indemne* como la misma poesía, en tanto posibilidad de (re)fundar todos estos valores, especialmente una ética que sustituya a las religiones ausentes del horizonte de la modernidad a partir de una transposición de la estética:

5. Si existe una *expresividad* griega estable y permanente, ajena a los efectos negativos del tiempo y de la Historia (como se ha demostrado en las artes plásticas, desde la Antigüedad hasta la hagiografía bizantina, y desde ahí hasta Ceófilos y los contemporáneos), ¿es acaso el momento de abstraerla de su funcionamiento estético específico y trasladarla al ámbito de la ética?

6. En otras palabras, si lo que representa es un «planteamiento y relación de analogías», ¿acaso los propios «planteamiento y relación», aplicados a los problemas de la conciencia, pueden sugerir una Ética Nueva igualmente pura, sobria y libre, desligada de las Religiones (o, mejor, sustituta de las Religiones), hoy ausentes del horizonte humano?¹³

donde se sitúa la residencia sobre esta tierra del hombre requerido por el destino de la historia [...] Su sueño [el de la poesía] es divino mas no sueña con un dios», en DERRIDA, J. (2006), p. 127.

¹¹ «Il sentimento che legava i greci alla divinità del dio e degli dèi non era quello della fede né quello della religione nel senso latino di *religio*», HEIDEGGER, M. (1997), p. 55. O, en otro punto de la obra, tras una visita al monasterio de Kesariani en Atenas: «L'elemento cristiano della piccola chiesa conservava ancora qualche eco dell'antica civiltà greca, uno spirito che non si sarebbe piegato al pensiero ecclesiastico giuridico-statuale della chiesa romana né alla sua teologia. Nello stesso luogo dove ora si trovava il sito del monastero, in passato sorgeva un tempio "pagano" consacrato ad Artemide», *Ibidem*, p. 53. Cfr. asimismo DERRIDA, J. (2006), pp. 58 y 127.

¹² «Ο άνθρωπος, μπορεί να ζήσει χωρίς κορυφές προς τις οποίες να τείνει; Τί θ' αντικαταστήσει τη θυσία; τον ηρωισμό; την αγιότητα;», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 33.

¹³ «5. Αν υπάρχει μία ελληνική εκφραστική, σταθερή και μόνιμη και ανεξάρτητη από τις επιπτώσεις του χρόνου και της ιστορίας (όπως η πλαστική το έχει αποδείξει, από τους αρχαίους χρόνους, ως την

Esta transposición de lo que habría de ser una estética remite no sólo a la sustitución de la religión por una *religiosidad* primordial, *oriental* y griega —que, ya lo veremos, garantiza la restauración o *indemnización* de lo sagrado o sano (*heilig*) en la trama del poema—, sino asimismo a la ocupación del espacio de la ideología, la política y la historia, el espacio diferencial y relativo de las ideas en el debate social —el espacio en definitiva de una modernidad europea, *latina*, basada en la democracia burguesa y caracterizada por la exclusión de toda sacralidad del ámbito social—, por el *absolutismo* de un *modo de expresión* impuesto como revelación incontestable y omniabarcadora por las analogías deterministas de una cultura y una tierra.

En un escenario epigonal en que la religión y los mimbres del Gran Relato se han retirado de la historia, la poesía demuestra sus posibilidades de re-generación trascendente a través de la estética, es decir, de la proliferación de imágenes que proyectan la *presencia* —en su misma ausencia— de una dimensión oculta, un *secreto* que constituye, como venimos diciendo, el fundamento de toda *sacralidad*. Se trata, en el fondo, de una suerte de «mímesis de lo imposible», como expondré más abajo. La poesía, que para Elitis es también el esfuerzo ético, ontológico y profético por re-producir lo que llama «el milagro perdido»¹⁴, ausencia principal en el prosaísmo de una modernidad tecnocientífica, es propuesta en el poema «El jardín ve», perteneciente a la colección *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, como la posibilidad misma de operar *un* (nunca más *el*) renacimiento de(l) Dios en la dimensión puramente estética del arte. Se trata de un texto atacado de una ironía infrecuente en las referencias de Elitis a la poesía, donde el Poeta es relegado a la condición de «último jugador» y comparado con el «reducto» espiritual que representan los anacoretas en un tiempo y una sociedad secularizadas: «Quizá / exceptuando a los Anacoretas / yo sea el último jugador / que ejerce sus derechos»¹⁵. El juego tiene que ver con la evocación o la mímesis de lo trascendente y ha devenido ya, por una parte, gesto vacío, casi diríamos desesperanzado, que constata la imposibilidad de re-presentar en el poema o en la obra de arte una dimensión religiosa que ha dejado de manifestarse en la modernidad y cuya reproducción, por

Βυζαντινή αγιογραφία κι απ' αυτήν ως τον Θεόφιλο και τους Συγχρόνους), μήπως είναι καιρός να την αποσπάσουμε από την εξειδικευμένη αισθητική λειτουργία της και να την μετατοπίσουμε στον ηθικό τομέα; 6. Με άλλα λόγια, αν αυτό που αντιπροσωπεύει είναι μία “θέσις και σχέσις αναλογιών”, μήπως η ίδια “θέσις και σχέσις”, εφαρμοσμένη στα προβλήματα της συνείδησης, μπορεί να υπαγορεύει μίαν εξίσου καθαρή, λιτή και ελεύθερη Νέα Ηθική, άσχετη από τις Θρησκευίες (ή αλλιώς υποκατάστατη των Θρησκειών) που σήμερα απουσιάζουν από τον ανθρώπινον ορίζοντα;», *Ibidem*, pp. 33-34.

¹⁴ En un texto con ese título que citaré en el próximo apartado.

¹⁵ «Ίσως / αν εξαιρέσουμε τους Αναχωρητές / νά 'μαι ο τελευταίος παίκτης / που ασκεί τα δικαιώματά του», ELITIS, O. (2002), p. 441.

tanto, se reduce a la mera simulación de un proceso observado en tiempos pasados, tiempos de justificadas confianzas metafísicas¹⁶. En nuestra época, dominada por las superficiales búsquedas de la técnica o la lucha social, ambas con fecha de caducidad, sólo nos quedará sobre el vacío final la escenificación del gesto de la poesía, una suerte de ritual sin dios (¿qué otra cosa es, en definitiva, el juego?):

Qué ocurrirá pues cuando
 un día concluyan las luchas sociales cuando los inventos
 se autoinutilicen todas las exigencias sean satisfechas
 vacío
 en cuyo interior caerán (en buena hora)
 los que giran la rueda por la Rueda
 [...]
 nosotros los demás
 comenzaremos a vivir iniciados en el sánscrito del cuerpo
 sustancial y metafóricamente hablando
 quiero decir como pintaba Piero
 della Francesca o meaba Arthur Rimbaud
 siempre con la connivencia de los girasoles
 (ésa es la Poesía chico)
 pero entonces aún existían
 rosales con significado religioso
 aleluya
 Nuestra Señora de los Ángeles
 con un paracaídas de oro
 descendía hasta tu almohada
 Hijo mío se acostaba a tu lado¹⁷

Hasta aquí, sin embargo, la ironía. La auténtica propuesta que parece subyacer en estos versos es la de una poesía que, reducida o no a gesto, constituya la única

¹⁶ Cfr. POLITI, D. (1996), p. 189, que en mi opinión carga un tanto las tintas en el aspecto irónico de estas constataciones, infravalorando acaso la adhesión de Elitis, aun en fecha tan tardía como 1982, a la fe metafísica en la Poesía.

¹⁷ «Τί θα γίνει λοιπόν όταν / κάποτε λήξουν οι κοινωνικοί αγώνες όταν οι εφευρέσεις / αυτοαχρηστευθούν τα αιτήματα όλα ικανοποιηθούν / κενό / που μέσα του θα πέσουν (και καλώς να πέσουν) / όσοι γυρίζουν τον τροχό για τον Τροχό / [...] / οι άλλοι εμείς / θ' αρχινίσουμε να ζούμε μνημένοι στα σανσκριτικά του σώματος / ουσιαστικά και μεταφορικά μιλώντας / όπως θέλω να πω ζωγράφιζεν ο Piero / della Francesca ή κατορούσε ο Arthur Rimbaud / πάντοτε με τη συγκατάθεση των ηλιοτροπίων / (νά μωρέ Ποίηση) / αλλά τότε ακόμα υπήρχανε / τριανταφυλλιές με σημασία θρησκευτική / αλληλούια / η Κυρία των Αγγέλων / με χρυσό αλεξίπτωτο / κατέβαινε ως το μαξιλάρι σου / Υιέ μου πλάγιαζε κοντά σου», ELITIS, O. (2002), p. 443.

posibilidad de afirmar una dimensión perdurable, o simularla, en el vacío de la modernidad. Desaparecida de la escena cualquier sombra de divinidad, la repetición de una ritualidad sin dios podrá acaso (re)generarlo bajo la forma de una *sacralidad* más originaria, dibujará en su propio trazo significativo la potencia trascendente que, carente acaso de un valor comprobable de verdad, suscitará al menos el compromiso fiduciario que la hará (re)nacer en la escritura. O, más bien, en las escrituras, imágenes frustradas de una Escritura imposible que, sin embargo, al igual que ella, dan *testimonio*, *anuncian*. El objeto del arte no es, no podrá ser ya, pues, la imitación de lo sagrado presente —su degradación, en definitiva, a copia—, sino la *presentación* de su propia fuerza constitutiva, la escenificación de los fundamentos de la *sacralidad* en imágenes artísticas que consiguen ser, a su modo, un *original*. Es su movimiento lo que sustituye ahora, en una multiplicación proteica, las certezas metafísicas de la religión, ya nunca más unificadas en una Imagen o un Gran Relato. Frente a los hombres prácticos, por consiguiente, aplicados a luchas sociales e invenciones tecnológicas que en su relatividad e intercambiabilidad clausuran el espacio de la trascendencia y, por tanto, de cualquier *super-vivencia* con valor absoluto, la iterabilidad del gesto estético es la única opción de eludir la muerte (el «vacío») a la que ineludiblemente conduce la historia. La poesía (de nuevo *poiesis*) apela así a la presunta *revelabilidad* pura, anterior y posterior a toda revelación —a toda forma concreta, histórica, de *religiosidad*—, que esconde en su dimensión estética y que le proporciona un valor mesiánico. De ahí que la poesía sea el verdadero motor capaz de poner en marcha la resurrección de(1) Dios en las infinitas recurrencias de esa *religiosidad maquinal* que hemos analizado en el segundo capítulo. En este sentido hemos de entender la explicación de los «derechos» ejercidos por el Poeta-jugador en «El jardín ve» a través de la figura del pintor de iconos bizantinos Pansélinos —la referencia a un autor griego no es seguramente casual—, un artista religioso que, aun perdido el «objeto» —espectral, por lo demás— de su mimesis, demuestra que la verdadera trascendencia brota del logro de la perfección estética, de su gesto creador: «un Pansélinos que pinta cuando Dios no existe / y demuestra exactamente lo contrario»¹⁸. La poesía es, por tanto, como quería Hölderlin, el estrato sobre el que se sustenta la religión, y no al contrario.

Elytis confirma y desarrolla estas ideas en un texto de 1988, «El dedo de lo trascendente», escrito originalmente en francés para el catálogo de la exposición que con el título *Elytis, Un méditerranéen universel*, se celebró ese mismo año en el Centre Pompidou de París. Si bien podría parecer que se trata de un texto marginal en su producción, en él aparece expuesta con la mayor claridad su teoría sobre la

¹⁸ «Ένας Πανσέληνος που ζωγραφίζει ενώ δεν υπάρχει Θεός / και αποδεικνύει ακριβώς το αντίθετο», *Ibidem*, p. 441.

consustancialidad entre poesía y religión, así como la de una sustitución —histórica— de ésta por aquélla. Dado que no es demasiado extenso, lo cito completo:

Hasta los más crudos realistas, en la más insulsa piedra tocan, sin darse cuenta, un poco de más allá. Una ermita sobre las rocas está tan «ligada» a ellas, que nos parece parte de la naturaleza. Y no lo es. Es *irréelle*. Fue necesario que la imaginación del hombre extrajera de una fuente desconocida y neutralizara la parte negativa de la realidad hasta el punto de que nos quedara solamente la otra. «¿Pero quién sino la religión intercedió para que esto se lograra?», dicen los creyentes. «Sí, pero, ¿cómo lo habría conseguido, de no ser por la estética?», añado yo, con todo respeto. Porque recuerdo que, un día, contemplando un icono macedonio con la imagen de San Demetrio encima de un caballo rojo como de Paolo Uccello, el difunto Cándoglu me reprendió: «¿Qué vas a entender tú de esto, si eres un infiel (y, a mi manera, lo era)?». Pero no todos los San Demetrios son iguales, pensaba yo en silencio.

¿Por qué? Es extraño que la fe inspire una estética tan sublime y al mismo tiempo la niegue. Desde el más pequeño detalle: la página de un Evangelio o un Corán, antes siquiera de fijarse en la ilustración, apenas por el primor de la caligrafía; hasta los templos y los iconos, en Córdoba, en Palermo, en El Cairo, en Atenas, en el Monte Atos, en Estambul, pasando por las metopas, los arabescos, los ábsides, las columnas, los patios interiores (¡ah, esos claustros de los monasterios, qué logro impremeditado!), las vestimentas bordadas en oro, las tallas en madera y los utensilios metálicos. Todos ellos fuera del uso convencional y de las necesidades del hombre. Y, sin embargo, tal vez por esa gratuidad que los impulsa, insuperables. Precisamente por este carácter gratuito, creo, los vemos aproximarse a la poesía y, finalmente, identificarse con ella. La cual, por primera vez en nuestros días, tiene la fuerza para atreverse con la desconexión: origen superior-interior; fe-calidad.

No nos dejemos engañar por el eco que va y viene sin cesar entre la necesidad del hombre de perfeccionarse y lo Desconocido. Ese eco será siempre inasible, igual que la voz del sacerdote cuando se va apagando en el templo donde oficia. Lo importante es su fuerza motriz que, independientemente de si se presenta bajo el rostro de Zeus o de Cristo, de Buda o de Mahoma, es siempre el mismo «dedo de lo trascendente», tan aislable para la poesía como un virus para la medicina.

Separado de las religiones —que infaliblemente se acaban debilitando a lo largo de los siglos—, este dedo puede y tiene la capacidad de continuar su intervención taumatúrgica sobre lo terrenal. Por medio de conducir a una perfección estética que antes, sin el sustrato de la fe, parecía irrealizable. Y, sin embargo, es ella la que ha dado a sus productos una autonomía. Es ella la que, retrospectivamente, nos conmueve hoy en las grandes obras de la fe: la vibración del color de un velo de la Magdalena o de la Virgen, o la euforia psíquica de una forma que ha apresado el cielo y ha logrado cristalizarlo en rectas y curvas arquitectónicas.

Lo siento si ofendo los sentimientos de los creyentes con esta desconexión. Pero ya era el momento de que se hiciera. Por el bien de nuestros ojos, que de aquí en adelante tienen derecho, y son capaces, de ver *por sí solos* de igual modo al hombre y a lo que lo trasciende.¹⁹

¹⁹ «Ακόμα κι οι πιο ωμοί ρεαλιστές, μέσα στην πιο αχάριστη πέτρα, χωρίς να το καταλαβαίνουν, ψαύουν κι από λίγο υπερπέραν. Ένα ξωκλήσι πάνω στα βράχια “δένει” τόσο μαζί τους, που μας φαίνεται φυσικό. Δεν είναι. Είναι ιπτέλ. Χρειάστηκε η φαντασία του ανθρώπου ν’ αντλήσει από κάποιαν άγνωστη πηγή και να εξουδετερώσει σε τέτοιο βαθμό το αρνητικό μέρος της πραγματικότητας, που να μας μείνει μόνον το άλλο. “Ποιος όμως εμεσίτεψε για να επιτευχθεί αυτό, αν όχι η θρησκεία;” λένε οι πιστοί: “Πώς όμως θα το επιτύγχανε, αν όχι με την αισθητική;” προσθέτω εγώ, με όλο το σέβας. Επειδή, κάποτε που θαύμαζα μίαν εικόνα μακεδονίτικη, με τον άγιο Δημήτριο πάνω σ’ ένα κατακόκκινο σαν του Paolo Uccello άλογο, θυμάμαι ο μακαρίτης ο Κόντογλου μου ’βαλε τις φωνές: “Τί καταλαβαίνεις εσύ, ένας άπιστος (και, με τον τρόπο μου, ήμουν), απ’ αυτά;”. Εντούτοις, όλοι οι άγιοι Δημήτριοι δεν είναι το ίδιο, συλλογίζόμουν, και σώπαινα. / Γιατί; Περίεργο πράγμα, η πίστη να εμπνέει μίαν τόσο υψηλή αισθητική και την ίδια στιγμή να την αρνιέται. Από την πιο παραμικρή λεπτομέρεια: μία σελίδα ευαγγελίου ή Κορανίου, προτού καν προσέξεις τη διακόσμηση: το μεράκι, απλώς, στην καλλιγράφηση: ως τους ναούς και τις εικόνες: στην Κόρδοβα, στο Παλέρμο, στο Κάιρο, στην Αθήνα, στον Άθω, στην Κωνσταντινούπολη. Περνώντας από τις μετόπες, τ’ αραβουργήματα, τις ασίδες, τις κολόνες, τις εσωτερικές αυλές (α, αυτές οι αυλές των μοναστηριών, τί απρομελέτητο επίτευγμα!), τα χρυσοποίκιλτα ρούχα, τα ξυλόγλυπτα και τα μεταλλικά σκεύη. Όλα τους έξω από την κοινή χρήση και τις ανάγκες του ανθρώπου. Και όμως, ίσως γι’ αυτό το δωρεάν που τα ελαύνει, άφταστα. Για νά ’ναι χαριστικός ο χαρακτήρας τους, πιστεύω, τα βλέπουμε να έρχονται πλησιέστατα, και τελικά να ταυτίζονται με την ποίηση. Που αυτή, πρώτη φορά στις μέρες μας, έχει τη δύναμη ν’ αποτολμήσει και την αποσύνδεση: άνωθεν-έσωθεν: πίστη-ποιότητα. / Μη μας παραπλανά η ηχώ που ατέρμονα πάει κι έρχεται ανάμεσα στην ανάγκη του ανθρώπου να τελειώνεται και στο Άγνωστο. Αυτή θα παραμένει άπιαστη, όσο κι η φωνή του ιερέα που χάνεται μέσα στο κτίσμα όπου του ετάχθη να λειτουργεί. Η δύναμή της η κινητήρια έχει σημασία: που, αδιάφορο αν εμφανίζεται με τα πρόσωπα του Διός ή του Ιησού, του Βούδα ή του Μωάμεθ, είναι πάντοτε ο ίδιος “δάκτυλος του υπερβατικού”, απομονώσιμος για την ποίηση όσο κι ένας ιός για την ιατρική. / Αποκομμένος από τις θρησκείες, που έτσι κι αλλιώς ατονούν κάποτε μες στους αιώνες, μπορεί κι έχει την ικανότητα, ο δάκτυλος αυτός, να εξακολουθεί τη θαυματοποιό του επέμβαση στα γήινα. Οδηγώντας σε μία τελείωση αισθητική, που άλλοτε, χωρίς το υπόβαθρο της πίστης, έμοιαζε ανέφικτη. Και όμως, είναι αυτή που έδωσε στα παράγωγά του μίαν αυτονομία. Είναι αυτή που, αναδρομικά, μάς αγγίζει και σήμερα μέσα στα μεγάλα έργα της πίστης: η δόνηση από ένα χρώμα καλύπτρας της Μαγδαληνής ή της Θεοτόκου ή η ψυχική ευφορία από ένα σχήμα που συνέλαβε τον αιθέρα κι επέτυχε να τον αποκρυσταλλώσει σ’ ευθείες και καμπύλες αρχιτεκτονικές. / Λυπούμαι αν προσβάλλω το αίσθημα των θρησκευομένων μ’ αυτού του είδους την αποσύνδεση. Αλλά ήτανε καιρός να γίνει. Για το καλό των ματιών μας, που από δω κι εμπρός δικαιούνται και μπορούν από μόνα τους να βλέπουν εξίσου και τον άνθρωπο και τα πέραν του ανθρώπου», ELITIS, O. (1993), pp. 278-280.

Se observará enseguida que reaparece aquí la idea de una fundamentación estética, *imaginal*, de la trascendencia. Desde el principio, Elitis, siguiendo una perspectiva metafísica que lo acerca al misticismo o la religión y lo aleja de sus primeros postulados surrealistas —si bien desde muy pronto plantea su creencia en una paradójica «metafísica física» o «natural»²⁰—, propone la existencia de una dimensión secreta tras lo visible, un *más allá* que, sin embargo, puede tocarse de este lado en los objetos, se nos *presenta* oscuramente en lo perceptible, que se convierte así, aun para los «más crudos realistas», en *testimonio* o *anunciación* de una alteridad. Pero el órgano de esa percepción es el que opera primordialmente en la poesía o el arte: la imaginación, que no sólo logra penetrar en una zona ontológica de secreto para extraer «de una fuente desconocida» —acaso una referencia al inconsciente— la parte negativa de la realidad, sino que además tiene el valor de *indemnizarla* y quintaesenciarla en la *sobrenaturalidad* de un arte que restituye los objetos en su verdad más pura. Al hablar enseguida de religión, Elitis la vincula directamente a dos conceptos: el de *indemnización* (la restauración de lo *heilig*, lo san(t)o y salvo de la realidad que resulta de la eliminación de su «parte negativa» y su reducción a lo positivo, lo indemne) que, siguiendo a Jacques Derrida, habíamos cifrado como su esencia fundamental, y el de poesía o *poiesis* que, a decir de su apelación a la estética, no sólo no se encuentra a su servicio, sino que constituye la base sobre la que se hace posible su conexión con la trascendencia. Es curioso que, en un discurso que pretende salirse de lo *propiamente* religioso para juzgarlo *desde otro lugar*, desde el lugar sobre el que *tiene lugar*, podríamos decir, Elitis reproduzca en este punto una actitud sustancialmente *religiosa*: el pudor, el alto ante lo que se entiende puede ser una ofensa para el misterio sacro que ha de permanecer, él también, inmune²¹. Por ello, resalta —se siente obligado a resaltar— que los juicios estéticos sobre la religión son hechos «con todo el respeto», o adelanta una excusa ante lo que concibe puede ser entendido como una ofensa: «lo siento si ofendo los sentimientos de los creyentes con esta desconexión», algo después. Sea como sea, los objetos del culto —incluidos los templos— que llaman por su perfección estética la atención de Elitis conectan religión y arte no a través de sus *referencias* a la divinidad o a lo trascendente, sino por medio de la *invulnerabilidad* a que se hallan sometidos en la *super-vivencia* de su antiutilitarismo, en el brillo autónomo que son capaces de adquirir lejos de una practicidad —una *maquinalidad*, al fin y al cabo— que los condenaría a la dependencia y la caducidad. Es el grado más alto de

²⁰ Cfr. KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 34.

²¹ «Semejante universal permite o promete tal vez la traducción mundial de *religio*, a saber: escrúpulo, respeto, detención, *Verhaltenheit*, pudor, *Scheu*, *shame*, discreción, *Gelassenheit*, etc., alto ante aquello que debe o debería permanecer sano y salvo, intacto, indemne, ante aquello que hay que dejar que sea lo que debe ser», DERRIDA, J. (2006), p. 103.

antinaturalidad, en definitiva, la irrealidad de que había hablado previamente al referirse a una iglesia hundida aparentemente con el paisaje, lo que concede a estos objetos su mayor cercanía a lo *sobre-natural* y, por tanto, los identifica finalmente con la poesía. Sin embargo esta poesía efectúa históricamente «por primera vez en nuestros días» una desconexión entre la religión concreta, institucionalizada, y el concepto de trascendencia. Entre la *revelación* histórica y la potencialidad infinita y originaria de una *revelabilidad*. Es la poesía, que aquí se refiere sin duda no sólo al concepto metafísico —ahistórico— así denominado, sino a las corrientes poéticas de la modernidad —probablemente al surrealismo y las vanguardias, que como hemos visto no inauguran estrictamente un movimiento de sustitución iniciado a fines del siglo XVIII con el romanticismo—, la que, como estrato más originario, debe y puede decidir sobre la desconexión ante el derrumbe generalizado de las religiones. Por ello efectúa dos sustituciones que se hallan, efectivamente, en el mito mismo de la poesía moderna: la de las alturas exteriores por la interioridad como residencia del *secreto* o de la *alteridad absoluta*, como ya habíamos visto, y la del compromiso fiduciario, la *re-ligio*, por la manifestación estética de la perfección o la calidad. Si bien la *poiesis* ha sostenido con estos mismos factores la apelación confesional a la trascendencia, según parece desprenderse de las afirmaciones anteriores, sólo en la modernidad la poesía se ha decidido a asumir en exclusiva estos valores *sacramentales*. Por ello es que la fe particular se ha transformado ahora en una fe general, más *primordial*, a la cual nos ligan con su mero despliegue las realizaciones estéticas, la armonía fenoménica del objeto *indemnizado* en la belleza, que habla ya desde la diseminación de la divinidad rectora y tutelar en el interior de cada uno de nosotros. Lo *religioso* ha quedado reducido, por tanto, a gesto desplegado en la escritura, al movimiento elusivo y alusivo que el arte dibuja incesantemente («el eco que va y viene sin cesar») entre la necesidad de perfeccionamiento del hombre y esa dimensión inasible de lo «Desconocido». Es el arco que se traza en ese tránsito el que genera, dando de él testimonio, el espacio apofático de inaprensibilidad que constituye a la vez su origen y su destino y que se halla en la base común, en consecuencia, de la poesía y de la religión. Lo fundamental es su fuerza motriz, desencadenante, la capacidad casi maquinal de *poiesis* que subyace a ambas disciplinas por igual y que se manifiesta de forma más pura en una poesía que no necesita encarnarlo en una nómina cambiante de dioses que son en el fondo el mismo «dedo de lo trascendente». Se trata, en realidad, de una suerte de *sacralidad* originaria, fundamento de toda *religiosidad*, como la que buscaban, a imagen de las investigaciones lingüísticas sobre el indoeuropeo, los filósofos, iluministas y poetas que a fines del siglo XVIII trataron de sustituir las religiones históricas por una potencia ahistórica que las re-generase. Y la poesía, de un modo que podríamos

considerar metódico, puede según Elitis *aislarla* con la misma facilidad con que la medicina aísla un virus, precisamente porque esa *sacralidad* constituye su propio contenido y su propio deber: «Lo menos importante es si son Apolo o Afrodita, Cristo o la Virgen, quienes encarnan o personifican la necesidad de ver materializado aquello que percibimos intuitivamente. Lo importante es el soplo de inmortalidad que nos penetra. La Poesía debe, en mi modesta opinión, más allá de toda argumentación doctrinal, permitir respirar este soplo»²², dice en su discurso de recepción del Nobel ante la Academia de Estocolmo. También en «Lo público y lo privado» había postulado la «calidad» —vinculada indisolublemente a la poesía y al arte— como fundamento unitario de todos los dioses e, incluso, de todas las posibles realizaciones humanas, del estar mismo del hombre sobre la tierra²³: «La calidad sostiene a los dioses, y si la humanidad sigue atormentándose en vano, es porque los Sacerdotes no se han percatado a tiempo»²⁴. De este modo, el soplo o el dedo de lo trascendente, que reside destilado en la ahistoricidad de la poesía, no necesita de las religiones históricas, que según Elitis tienen un ciclo limitado —ya que «se acaban debilitando a lo largo de los siglos», como sucedía con el cristianismo en el siglo XVIII, como sucede en cada una de las muertes de(l) Dios— sino que en su desvinculación de ellas conserva la misma capacidad taumátúrgica. Aislado en o por la poesía, podemos incluso entender que se desembaraza de la temporalidad que lo degenera y se reencuentra con un estrato más primario, más vivo y, por tanto, más *indemne*, de *religiosidad*. El milagro puede quedar garantizado precisamente en la práctica —escritural y ontológica— de la poesía, que en la obra de Elitis aspira

²² «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Εαν είναι ο Απόλλων ή η Αφροδίτη, ο Χριστός ή η Παναγία που ενσαρκώνουν και προσωποποιούν την ανάγκη να δούμε υλοποιημένο εκείνο που σε ορισμένες στιγμές διαισθανόμαστε, δεν έχει σημασία. Σημασία έχει η αναπνοή της αθανασίας που μας επιτρέπουν. Η Ποίηση οφείλει, κατά την ταπεινή μου γνώμη, πέραν από συγκεκριμένα δόγματα, να επιτρέπει αυτή την αναπνοή», ELITIS, O. (1993), p. 323.

²³ En efecto, el texto que precede a esta cita habla de la perfección de los medios expresivos del arte como el absoluto que debe regir todos los ámbitos relativos —ideología, política, leyes— desde una posición de superioridad o, diríamos, de *anterioridad* ontológica. Incluso el valor de verdad está subordinado al grado de perfección estética: «Nada de lo que llevan siglos mareando en las escuelas, en las iglesias, en los mítines políticos, obtiene el pasaporte para el alma si no posee antes el visto bueno de los medios expresivos. Las leyes del arte son también leyes de la vida. El político no debe diferir del artista en la perspectiva. Y en la perspectiva del artista la lucha por la salvación del hombre es una lucha por la recta expresión, y nada más. Hasta tal punto, que diría que las posturas más opuestas frente al mismo problema se equiparan si su justificación artística es de una altura similar» («Τίποτε απ' όλα αυτά που περιφέρουν, επί αιώνες τώρα, στα σχολεία, στις εκκλησίες, στις κομματικές συγκεντρώσεις, δεν παίρνει διαβατήριο για την ψυχή, αν προηγουμένως δεν έχει την οφειλόμενη θεώρηση από τα μέσα τα εκφραστικά. Οι νόμοι της τέχνης είναι και νόμοι της ζωής. Ο πολιτικός οφείλει να μη διαφέρει σαν αντίληψη απ' τον καλλιτέχνη. Και στην αντίληψη του καλλιτέχνη ο αγώνας για τη σωτηρία του ανθρώπου είναι αγώνας για την ορθή έκφραση, και τίποτε άλλο. Σε τέτοιο σημείο, που θα έλεγα ότι και οι πλέον αντίθετες τοποθετήσεις απέναντι στο ίδιο πρόβλημα εξισώνονται αν η εν τέχνη δικαίωσή τους είναι του αυτού υψηλού βαθμού»), *Ibidem*, p. 350.

²⁴ «Η ποιότητα στηρίζει τους θεούς, κι είναι για να μην τό 'χουν κατανοήσει εγκαίρως οι Ιερείς που παιδεύεται άδικα η ανθρωπότητα», *Ibidem*, p. 350.

incansablemente a (re)producirlo, a abrir su misma condición de posibilidad en ausencia de una trascendencia *propia*. «Sin el sustrato de la fe», es decir, de una divinidad con nombre propio, es la Poesía —el nombre *propio* no de un objeto, sino de un saber, de un *mecanismo*— la que alberga una «perfección estética» que «antes» parecía inconcebible sin la tutela de una instancia metafísica superior al hombre, pero que era realmente —su autonomización en el arte moderno nos lo ha demostrado, viene a decir Elitis— la base misma de toda pretensión metafísica y de todo compromiso fiduciario con una *alteridad*. Es ella, como soplo *po(i)ético* de la trascendencia, la que consume la independencia de sus productos y la que se nos aparece en la consideración más profunda de las viejas religiones, «retrospectivamente». En la multiplicación de los milagros que el arte de una modernidad sin Dios nos ofrece, el hombre contemporáneo lee el auténtico *lugar* de residencia de toda *revelabilidad* antigua y moderna, no localizada ya en una voluntad metafísica, sino en el espacio mismo de la *poiesis*, que en tanto *religiosidad* originaria contiene a la religión y no es contenida por ella. No se trata, por tanto, como acaso pretende hacernos creer Elitis siguiendo viejos postulados surrealistas, de una supresión de lo religioso en beneficio de lo poético, sino de una operación esencialmente religiosa en sentido hölderliniano: la desconexión propuesta no es inversión y corte de la *re-ligio* con la *alteridad absoluta*, sino desplazamiento de esa *re-ligio* al ámbito de la poesía (*poiesis* general que incluye al arte), convertida ahora en la *religiosidad* misma de la religión. Es, también, una suerte de reinmanentización de lo trascendente, visible ahora a nuestros ojos —aun en su misma invisibilidad en tanto *secreto* proyectado por la obra de arte—, según el texto, sin ayuda de *mecanismo* alguno («tienen derecho, y son capaces, de ver *por sí solos* de igual modo al hombre y a lo que lo trasciende»). Reproduce aquí Elitis el mito, tan imbricado en el propio nacimiento de la poesía moderna, de la reforma religiosa que podría eliminar las mediaciones en el contacto con la divinidad, si bien olvida la *maquinalidad* sustancial, como vimos anteriormente, del arte y de la poesía. Es ella, por contra, la que permite este *retorno*, todos los retornos y las resurrecciones, de la sacralidad. En consecuencia, la visión «de igual modo» del hombre —lo inmanente— y lo que lo trasciende sugiere una suerte de *nueva re-ligio* (el prefijo *re-* tendría en este caso un valor histórico a la par que ontológico, *desconectar* equivaldría a *reconectar*) que vuelve a remitir a Hölderlin y su doctrina de la poesía como punto de encuentro entre lo orgánico (lo material) y lo aórgico (el infinito). Ver de ese modo unitario es, como decía el Poeta en «El jardín ve», un «derecho» que todos habríamos de ejercer y que nos abre de nuevo al espacio de una *mesianicidad* donde la poesía juega el papel primordial, la condición misma de posibilidad para

una *salvación* que, bajo la forma de la *indemnización* —lo veremos enseguida—, el autor le confiará también a ella.

Podemos concluir, por tanto, que Elitis sitúa a la poesía no sólo sobre el presunto espacio vacante de la religión, sino sobre el origen mismo de la *religiosidad*, pero liberándola, como es lógico frente a un elemento que se halla *antes* de cualquier manifestación dogmática, de toda servidumbre confesional concreta. Es una fe, si se puede decir esto, sin huella de religión²⁵, sustentada además en una *naturalidad* que pretende abstraerla de toda enajenación maquinal, y entrelazada con la vivacidad inagotable de lo griego. Sus templos presentan una sencillez tan primitiva como el que se describe en el inicio del poema «Sobre la República», perteneciente a la colección *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*: «Con cuatro piedras y un poco de agua de mar / había construido un Templo y me senté a guardarlo»²⁶. Y sus mitos, siguiendo por lo demás el ejemplo del surrealismo, no son ya los mitos antiguos que otros contemporáneos (véase Seferis) habían adaptado a una poética modernista, sino el fruto constantemente renovado de la fuerza originaria de la poesía. Resulta del todo coherente con la concepción de ésta última como fuente resacralizadora de la modernidad la idea de que el Gran Relato no debe sustituirse por estériles retornos de la mitología tradicional, sino por una aplicación actual del *mecanismo* que dio origen a esos mitos. La poesía abre precisamente el espacio de la *revelabilidad* para que en él aparezcan, mesiánicamente, las figuras que testimonian la existencia de una trascendencia que es también la *consagración* de la colectividad en una imagen unificadora, tal como querían Hölderlin y el surrealismo²⁷. Por ello, Elitis no pretende reproducir el viejo depósito de imágenes de la mitología griega, desacralizadas en una larga lista de evocaciones alegóricas, *muertas*, que se inicia con la tradición latina de la Antigüedad y persiste hasta la modernidad europea —donde su valor *religioso* es ya nulo y su capacidad *taumatúrgica* está agotada—, sino demostrar que la *originariedad* de lo griego sigue *viva* y es capaz, aliada con la poesía, de re-generar el encantamiento mítico del mundo. De este modo, como en otros muchos puntos de su obra —lo veremos en la segunda parte del trabajo—, el autor está postulando la falacia del argumento renacentista y neoclásico europeo: Grecia no es un concepto históricamente interrumpido y recuperado entre los fríos mármoles de unos dioses inmovilizados en las salas de los museos, sino una *ahistoricidad* ideal que opera su inagotable fecundidad *indemne* a lo largo de los siglos. No es, como Occidente —obviando la continuidad histórica del *pueblo griego* primero en Bizancio y después bajo el

²⁵ Cfr. al respecto ILIOPULU, I. (1991), p. 858.

²⁶ «Από τέσσερις πέτρες και λίγο θαλασσινό νερό / είχα κάνει Ναό που κάθονται να τον φυλάγουν», ELITIS, O. (2002), p. 210.

²⁷ Cfr. OTTINGER, D. (2002).

dominio del Imperio Otomano— ha querido hacer creer desde el Renacimiento, un *modelo* susceptible de mimesis, sino una incesante fuerza creadora. En la «Declaración del 51», escrita tras su primera estancia en París (1948-1951) —época en que, según él mismo explica, tomó conciencia de la *diferencia* y, por qué no, la superioridad espiritual de Grecia respecto de Europa—, mientras preparaba probablemente el *Axion Estí*, expone por primera vez su teoría de la *mitogénesis*: «No me apoyo en los símbolos de los mitos antiguos, sino en el mecanismo interno que condujo al nacimiento de esos mitos. Y busco, a mi vez, adaptarlo a las condiciones actuales, sustituyendo al grupo por el individuo y el “mandato del cielo” por la conciencia»²⁸. Como vemos, el peso del surrealismo es grande en esta declaración, donde reencontramos la sustitución de cualquier instancia superior por la conciencia (interior), y la creación de un mito colectivo desde la dimensión exclusivamente individual. En la célebre entrevista con Ivar Ivask de 1975, vuelve a referirse a esta suerte de *mitogénesis*, mencionando asimismo la realidad griega y los intentos de autores contemporáneos, compatriotas y europeos, de explotar el arsenal mitológico de la Antigüedad: «Nunca he utilizado mitos clásicos al modo habitual. Indudablemente, para un poeta griego el uso de mitos clásicos es muy provechoso, ya que así se hace más accesible a los extranjeros. El poeta griego que habla de Antígona, de Edipo, etc., se mueve en una región bastante reconocible [...]. Eso ha ocurrido con Sikelianós, y, especialmente, con Seferis. [...] Ritsos, especialmente en su última etapa, utiliza también figuras de la mitología y de la tragedia griega. He reaccionado contra ello, en ocasiones con plena conciencia, porque pensaba que todo esto era un poco fácil [...]. Como sabe, muchos escritores franceses y otros europeos han adaptado, entre otros, el mito de Electra. Puesto que mi primerísima preocupación era encontrar las *fuentes* del mundo neohelénico, he mantenido el mecanismo de la mitogénesis, pero no las figuras mitológicas»²⁹. Este *mecanismo*, *máquina de trascendencia* y asimismo de *indemnidad*, proliferará en su obra, donde cualquier elemento de la realidad (especialmente de la realidad griega) puede recibir,

²⁸ «Δε στηρίζομαι στα σύμβολα των αρχαίων μύθων αλλά στην εσωτερική λειτουργία που οδήγησε στη γέννηση των μύθων αυτών. Και ζητώ, με τη σειρά μου, να την εφαρμόσω στα σημερινά δεδομένα, υποκαθιστώντας στην ομάδα το άτομο και στην “άνωθεν εντολή” τη συνείδηση», ELITIS, O. (1993), p. 206.

²⁹ «Ουδέποτε χρησιμοποίησα αρχαίους μύθους με τον συνηθισμένο τρόπο. Αναμφισβήτητα είναι πολύ ωφέλιμη για έναν Έλληνα ποιητή η χρήση αρχαίων μύθων, γιατί έτσι γίνεται πιο προσιτός στους ξένους. Ο Έλληνας ποιητής που μιλεί για την Αντιγόνη, τον Οιδίποδα κτλ., κινείται σε μία περιοχή αρκετά γνώριμη [...]. Αυτό έγινε με τον Σικελιανό, και, ιδίως, με τον Σεφέρη. [...] Ο Ρίτσος, ιδιαίτερα στην τελευταία του περίοδο, χρησιμοποιεί επίσης μορφές από τη μυθολογία και την ελληνική τραγωδία. Αντέδρασα απέναντι σ’ αυτό, αρκετά συνειδητά κάποτε, γιατί νόμιζα ότι όλα τούτα ήταν λιγάκι εύκολα [...]. Καθώς γνωρίζετε, πολλοί Γάλλοι και άλλοι Ευρωπαίοι συγγραφείς διασκεύασαν, μεταξύ άλλων, τον μύθο της Ηλέκτρας. Εφόσον πρώτηις γνώια μου ήταν να βρω τις *πηγές* του νεοελληνικού κόσμου, κράτησα τον μηχανισμό της μυθογένεσης αλλά όχι και τις μορφές της μυθολογίας», ELITIS, O. (1979), pp. 194-195.

por gracia de la poesía, una personificación sagrada. Ello vincula indisolublemente este fenómeno, la fundamentación de lo poético sobre el *espacio* de la religión, a otro rasgo primordial de la *religiosidad* al que la poética de Elitis hace largamente justicia: la *indemnización* y los complejos procesos de la *indemnidad*³⁰.

1.4.2. LA APERTURA A LA INDEMNIDAD

1.4.2.1. *La poesía como indemnización y sobrenaturaleza*

En el universo de Elitis, la poesía opera una apertura a la *revelabilidad*, como veremos por extenso en el siguiente capítulo, que es al mismo tiempo una apertura a lo *indemne*, a lo sagrado, y a la posibilidad misma de la *indemnización* de una realidad repleta de errores. En este aspecto, la poesía es isomorfa de otros elementos: el amor, la sensación, el instante, Grecia, la escritura, que repasaremos a su debido tiempo y que funcionan de un modo sustancialmente similar. De momento, no obstante, y a pesar de que la imbricación de todos ellos los hace a menudo inextricables, trataré de indagar en exclusiva en los valores que, en consonancia con el escenario de la literatura moderna, Elitis atribuye a la poesía, en tanto categoría ontológica, como origen de una redención posible estrechamente vinculada a la quiebra histórica, tecnocientífica, de la modernidad. De ellos extraeremos nuevas conclusiones acerca de su *religiosidad* sustancial.

En una prosa de 1963 titulada «El milagro perdido», Elitis expone lo que es una constante a lo largo de su obra: la condena del tiempo presente, ese «tiempo de miseria», en palabras de Hölderlin³¹, como el fruto de una ruptura histórica que ha ocasionado la desaparición general de toda armonía, toda *naturalidad* y toda manifestación ordenada de la trascendencia. Como muy elocuentemente dice el título, es el milagro lo que ha dejado de ser posible sobre la tierra. Frente a lo que sucedía en un tiempo mítico que adquiere los colores de lo paradisiaco, el impulso trascendente que late en nosotros se halla ahora enajenado, bloqueado por la modernidad; en términos casi clínicos, exige abrir una salida desde la que derramarse por el mundo y calmar la enfermedad que acomete a los hombres por su causa: «No estamos ya en la época en que Hölderlin moldeaba su Diotima a partir de Suzette

³⁰ Sobre la mitogénesis y sus múltiples implicaciones en la obra de Elitis, cfr. el capítulo que Elena Cutriano le dedica bajo el título «Μύθος και λόγος», cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 213-259.

³¹ Elitis citará, como tantos otros autores a lo largo del siglo XX y aun XXI (resultaría interesante, aunque agotador, hacer una lista de todos ellos), el célebre verso de «Brot und Wein» en su discurso de recepción del Nobel, cfr. ELITIS, O. (1993), p. 323.

Gondart o Novalis hallaba la “realidad suprema” en la aureola de una chiquilla de trece años, su prometida prematuramente desaparecida, Sophie von Kuhn. Sin embargo, uno se pregunta: ¿qué ha sido de todos aquellos elementos de exaltación, de veneración, de sacrificio, de unión con lo divino que una cabeza iluminada bastaba entonces para absorber? ¿Es posible que se hayan perdido para siempre en nuestro interior? No, no; el hombre no cambia tan fácilmente; aunque el milagro se haya vuelto inaccesible en nuestros días, eso no significa que los elementos que lo componen hayan dejado de existir. Simplemente, se baten desesperadamente en nuestro interior sin encontrar la salida. Y es precisamente a causa de esta agitación suya por lo que vemos ascender a la superficie tantas novedades terribles: la angustia, la locura, el vacío, la desesperación, la nada»³². La modernidad secularizada, prosaica, es entendida en consecuencia en términos de caída y enfermedad³³ y equiparada a una alienación de la verdad interior que se enmascara o se oculta. No se trata, sin embargo, del escenario convencional de la muerte de Dios, sino de una sensación de desarraigo relacionada con la clausura de un presunto pasado ideal donde la poesía y la imaginación ocupaban todo el espectro social. Es el racionalismo, las Luces, quien ha usurpado este territorio utópico, aun encontrándose la oposición de dos instancias que resultan sintomáticamente identificadas: el Poeta y el creyente. Como en el mito moderno de la poesía, el proceso se invierte de un modo interesado: no se trata de que ésta haya surgido históricamente como *retorno* y reacción de lo *religioso* en el seno de una cultura ilustrada, sino que se postula su preexistencia a un racionalismo occidental que habría venido a desalojarla, ocultándonos con sus Luces, y no *esclareciéndonos*, la realidad verdadera: «Así, poco a poco, a pesar de los poetas y de los creyentes, la argamasa del racionalismo se asentó sobre el infinito terreno de la imaginación. La única realidad verdadera se nos ha escapado bajo los pies»³⁴. Vivimos, pues, en un mundo enfermo y desacralizado

³² «Δεν είμαστε πια στον καιρό που ο Hölderlin έπλαθε από τη Suzette Gondart τη Διοτίμα του ή που ο Novalis έβρισκε την “υπέρτατη πραγματικότητα” στο φωτοστέφανο μίας παιδούλας δεκατριώ χρονών, της χαμένης πρόωρα μνηστής του, Sophie von Kuhn. Ωστόσο, αναρωτιέται κανείς: όλα εκείνα τα στοιχεία της έξαρσης, της λατρείας, της θυσίας, της ένωσης με το θείο που ένα φωτεινό κεφάλι αρκούσε τότε ν’ απορροφήσει, τί έγιναν; Είναι δυνατόν να χάθηκαν από μέσα μας για πάντα; Όχι, όχι· δεν αλλάζει ο άνθρωπος τόσο εύκολα· κι αν το θαύμα έγινε απρόσιτο στις μέρες μας, δε σημαίνει ότι τα στοιχεία που το συνιστούν έπαψαν να υπάρχουν. Απλώς, χτυπιούνται μέσα μας με απελπισία χωρίς να βρίσκουν διέξοδο. Και είναι ακριβώς από την αναταραχή τους αυτή που βλέπουμε ν’ ανεβαίνουν στην επιφάνεια τόσα νεοφανή δεινά: το άγχος, η τρέλα, το κενό, η απόγνωση, το μηδέν», ELITIS, O. (1993), p. 203.

³³ Es curioso observar cómo las acusaciones de nihilismo, enajenación psicológica y malestar interior coinciden con las que los representantes de numerosas religiones dogmáticas dirigen también a la modernidad, virus dispersador de una integridad y plenitud orgánicas asociadas al contacto (social o personal) con la divinidad.

³⁴ «Έτσι, σιγά σιγά, στο πείσμα των ποιητών και των θρησκευομένων, απλώθηκε το κονίαμα του ορθολογισμού επάνω σ’ όλη την απέραντη έκταση της φαντασίας. Η μόνη αληθινή πραγματικότητα ξέφυγε κάτω απ’ τα πόδια μας», *Ibidem*, pp. 203-204.

donde todo ha sido desencajado de su espacio *indemne* para someterse a la dispersión y la alienación de la secundariedad. Las nociones de salud, enfermedad, comentario literario y droga *artificial* se entrelazan sintomáticamente en el siguiente pasaje del ensayo «Antes que nada, la poesía», que termina con una comparación del asedio que sufre en la modernidad lo vivo y lo indemne y la imposibilidad de preservar inmune, en 1453, a una Constantinopla amurallada, centro del helenismo: «Enfermos y sanos se han entregado a intercambiar sus cuerpos con inusitada presteza y las almas andan confusas y en suspenso. Los jóvenes inician su camino asqueados y la Poesía ha quedado en manos de los críticos literarios. El ansia de distinguirse ha venido a sustituir al espíritu de innovación. El camino hacia los estados que superan al hombre ha pasado de las religiones a la marihuana. En pocos años, los aspirantes a Alejandro Magno se han encontrado convertidos en seguros Constantinos Paleólogos. ¡Y son muchas los Kercóportas! ¡Es imposible controlarlas todas!»³⁵. Esta modernidad enferma atañe sobre todo a Occidente, a una Europa que ha asumido, a diferencia de Grecia, los valores del racionalismo y el mercantilismo más extremos. En *María Nefeli*, Elitis hace una denuncia de esta caída en lo transaccional, en la violencia, en el abuso de poder, en la intrascendencia, una denuncia, en definitiva, de la amenaza para todo lo natural y vivo que supone la expansión de la civilización tecnocientífica occidental, donde todo se ha vuelto ya intercambiable, incluidos conceptos tan *puros* para la poesía moderna (pensemos en el surrealismo) como el amor: «En la jerga europea todo se dice / se hace se deshace / a crédito a plazos. / Tiempo de los repuestos: revienta un neumático —pones un neumático / pierdes a Jimmy —encuentras a Bob»³⁶. La decadencia occidental se asocia a una «Tecnocracia» a cuyos «señores» la heroína, María Nefeli, encarnación del principio vital femenino y, a la vez, de la sacralidad de lo viviente y de la poesía, se dirige tras haber vaticinado el fin del mundo en nuestro planeta castigado por la artificialidad y el relativismo, relativismo del pensamiento lógico —la filosofía— y de la ideología política: «Esto no es planeta / saturado de gases venenosos / expuesto a lluvias de meteoritos / a pensamientos de filósofos / a largas luchas por la libertad / (siempre la nuestra, nunca la de los otros) / [...] La cuenta atrás hasta la perfecta total extinción. / Lo único que permanecerá intacto / es la venganza. / El hierro y la piedra tienen su sistema / nos

³⁵ «Ἀπρώστοι καὶ γεροὶ βαλθήκανε ν' ανταλλάσσουνε τὰ κορμιά τους με ασυνήθιστη προθυμία κι οἱ ψυχές μπερδεύτηκαν κι ἀπόμειναν μετέωρες. Οἱ νέοι ξεκινοῦν ἀηδιασμένοι κι ἡ Ποίηση ἀπόμεινε στα χέρια τῶν υπομνηματογράφων. Στὸ πνεῦμα τῆς καινοτομίας ἦρθε νὰ υποκατασταθεῖ τὸ πνεῦμα τῆς ιδιορρυθμίας. Ἡ φορὰ πρὸς τὶς καταστάσεις, πού ξεπερνοῦν τὸν ἄνθρωπο, ἀπὸ τὶς θρησκείες πέρασε στὴ μαριχουάνα. Μέσα σὲ λίγα χρόνια οἱ πιθανοὶ Μεγαλέξαντροι βρέθηκαν σίγουροι Κωνσταντίνοι Παλαιολόγοι. Κι εἶναι πολλὰς οἱ Κερκόπορτες —πού νὰ τὶς προφτάσουν!», ELITIS, O. (2000), p. 22.

³⁶ «Pax San Tropezana»: «Μειξοευρωπαϊστί τα πάντα λέγονται / γίνονται ξεγίνονται / μ' ευκολίες με δώσεις. / Καιρός των ανταλλακτικών: / σπάει λάστιχο —βάξεις λάστιχο / χάνεις Jimmy —βρίσκεις Bob», ELITIS, O. (2002), p. 392.

vencerán / y viviremos una nueva edad de piedra / [...] / Eh ustedes señores de la Tecnocracia / un poco más a la derecha por favor: / resérvenme un sitio en el Alfa del Centauro / y luego ya veremos»³⁷. La modernidad tecnocientífica y maquina, pues, es conceptualizada como amenaza y como enfermedad de la que acaso sólo en las estrellas (también ellas conquistadas, no obstante, por las máquinas, parece sugerir el personaje) podremos salvarnos. Todo *María Nefeli*, siguiendo una tendencia generalizada en la obra de Elitis desde el *Axion Estí*, se encarga de procurar, por diversos medios siempre poéticos, las condiciones en que el milagro perdido podría ser (re)producido en este mundo desacralizado y recorrido como una herida por la historia. La respuesta, en definitiva, se encuentra en ese ámbito indemne y absoluto que es la Poesía, la estética o el Arte, espacios de un juego cuyos jugadores, como testigos y escenificadores (diferidos) de una plenitud que se ha ausentado históricamente, poseen la clave de nuestra posible salvación.

En la entrevista concedida a Ivar Ivask en 1975, Elitis aclara que en su opinión el valor fundamental del surrealismo reside en haber constituido uno de los últimos intentos de preservar la *salud* de una civilización europea asediada por los virus del racionalismo y la tecnociencia, necesitada en resumen de una *luz otra* —oriental, como aclarará más adelante en su oposición entre *δια-φάνεια* griega y *clarté* occidental— que disipe el poder alienante de las Luces: «Hay muchos aspectos del surrealismo que no puedo aceptar, como sus extravagancias o su defensa de la escritura automática; sin embargo, más allá de eso, ha sido la única escuela poética —y, creo, la última en Europa— que ha aspirado a la salud espiritual y que ha reaccionado frente a las corrientes racionalistas de que la mayoría de mentes occidentales se hallaba imbuida»³⁸. Antimaquina, *indemnización*, *indemnidad* (lo san(t) y salvo), (única) posibilidad de restauración de la naturaleza o *natural-idad* perdidas, restañamiento de la herida causada por la modernidad agresiva y por la decadencia de Occidente, antihistoricidad, (re)presentación del ser o de la trascendencia elusiva sobre el tejido de una realidad basada en el intercambio y en la sustitución (en la ausencia), *sobrenaturaleza* espectral contra una vida que impone la

³⁷ «El planeta Tierra»: «Δεν είναι αυτός πλανήτης / στουμπωμένος δλητηριώδη αέρια / έκθετος σε βροχές μετεωριτών / σε σκέψεις φιλοσόφων / σε μακρούς αγώνες για την ελευθερία / (τη δική μας πάντοτε —ποτέ των άλλων). / [...] / Η αντίστροφη μέτρηση ως τον τέλειο πλήρη αφανισμό. / Το μόνο πράγμα που θα μείνει ανέπαφο / είναι η εκδίκηση. / Το σίδερο και η πέτρα έχουν τον τρόπο τους / θα μας καταβάλουν / και θα περάσουμε μία νέα λίθινη εποχή / [...] / Ε σεις Κύριοι της Τεχνοκρατίας / λίγο δεξιά παρακαλώ: / κρατήστε μου μία θέση στο Α του Κενταύρου / και πάλι βλέπουμε», *Ibidem*, pp. 391-393.

³⁸ «Πολλές πλευρές του υπερρεαλισμού δεν μπορώ να τις δεχθώ, όπως τις παραδοξολογίες του, την προάσπιση της αυτόματης γραφής· όμως —πέρα από αυτά— υπήρξε η μόνη ποιητική σχολή —και, πιστεύω, η τελευταία στην Ευρώπη— που απέβλεψε στην πνευματική υγεία και αντέδρασε στα ορθολογικά ρεύματα που είχαν γεμίσει τα περισσότερα δυτικά μυαλά», ELITIS, O. (1979), p. 187.

caducidad (*φθορά*, término omnipresente en su obra), son los valores atribuidos por Elitis a la poesía a lo largo de sus más de cinco décadas de producción.

Como en el caso de «El milagro perdido», donde una trascendencia desarticulada por la quiebra moderna se batía en nuestro interior para salir convertida en angustia, violencia, desesperación y nihilismo, en «Antes que nada, la poesía» el autor expone con cierto detalle cómo el progreso técnico ha matado autoinmunitariamente la vida *pura, natural*, para sustituirla después compensando su ausencia, si bien el saldo es negativo por cuanto la vida que las máquinas nos ofrecen es ya una vida adulterada que nos obliga a inverosímiles torsiones para preservarla. En ambos textos se introduce la noción de «esperma negro»³⁹, fuerza vital indemne que en los tiempos míticos de una premodernidad íntegra y sin mácula era libremente emitido y garantizaba, aun comportando un peligro constante, la *salud* del hombre. La modernidad, por el contrario, eludiendo *maquinalmente*, con *suplementos* artificiales, el peligro, ha reprimido su emisión —generando en consecuencia enfermedades sociales como la violencia, la rebelión, el propio nihilismo, la locura—, y sólo el arte o la poesía pueden en nuestros días ofrecerle una salida que proporcione al hombre la posibilidad de recuperar lo *vivo* y adueñarse nuevamente de sus propias esencias, usurpadas por las máquinas. Esta canalización del «esperma negro» a través de poesía y arte devolverá, en definitiva, la *salud* a la humanidad. En una civilización, la occidental, sometida a principios del siglo XX a una orgía de enfermedad y muerte —especialmente con la Primera Guerra Mundial—, las vanguardias supusieron, en opinión de Elitis, un reajuste del arte en su anhelo por escapar a la fuerza del número y el poder alienante y reatrapar así la vida en su plenitud indemne, tarea en la que debemos persistir:

Hay que ser muy insensible para no comprender que, en el fondo, uno sufre por los mismos males que ellos [los jóvenes contemporáneos que luchan violentamente en las calles], y que si no reacciona del mismo modo es única y exclusivamente por su edad. Si fuera director de pantomima, elegiría a un actor que tuviera cualidades físicas de acróbata y lo colocaría media hora en

³⁹ En el pasaje de «El milagro perdido», anterior en el tiempo, el «esperma negro» es asociado además a la capacidad del hombre para excederse o trascenderse a sí mismo; es el siguiente: «Porque, desde luego, no sólo existe el esperma de la perpetuación que [el joven de nuestra época] ha conquistado repentinamente el derecho a desperdiciar con la mayor soltura; existe también el otro esperma, el invisible, que contiene todas las *fuerzas profundas del hombre para superarse a sí mismo* y que, dependiendo de la oposición que encuentren en su salida hacia el mundo exterior, acaban por convertirse en las fuerzas del Bien o del Mal que determinan nuestro destino» («Επειδή, αλίμονο, δεν υπάρχει μόνον το σπέρμα της διαιώνισης που εκέρδισε ξαφνικά το δικαίωμα να σπαταλά με τη μεγαλύτερη ευκολία· υπάρχει και το άλλο σπέρμα, το αόρατο, που κλείνει μέσα του όλες τις *βαθύτερες δυνάμεις του ανθρώπου να ξεπεράσει τον εαυτό του* και που, ανάλογα με την αντίσταση που συναντούν στη διάχυσή τους προς τον εξωτερικό κόσμο, γίνονται τελικά οι δυνάμεις του Καλού ή του Κακού που ορίζουν τη μοίρα μας»), ELITIS, O. (1993), p. 204.

el escenario esforzándose por ponerse la zancadilla sobre su asiento, con un pie, al final, sobre la cabeza, el otro bajo el trasero, los brazos al revés tras la espalda, el cuello retorcido, la boca amordazada, el aliento entrecortado, los ojos entrecerrados. Otro actor, una criatura supuestamente llegada de un lejano planeta, observaría perplejo este esfuerzo tan sobrehumano como inútil, hasta que en cierto momento, al fijarse en otra cosa, empezaría a comprender y se golpearía la frente: comprendería, en definitiva, que con su dolorosa zancadilla ese desgraciado trataba únicamente de adaptarse al lugar que le asignaba, para poder funcionar, una compleja maquinaria colocada frente a él, con tubos, gomas, botones, embudos y extractores, resultado de largas investigaciones y que, gracias a un mecanismo de increíble perfección, le permitía, en esa postura, mantenerse con vida a pesar de todo, respirar, comer, defecar, hacer el amor y ver la televisión, sin moverse.

Pido perdón por el simbolismo fácil, pero nuestra época se condensa precisamente en esta verdad: un extraordinario progreso técnico lucha por curar los males que provoca al hombre un extraordinario progreso técnico. Estamos lejos de la época en que el hombre soñaba con un pájaro. Desde el momento en que el primer avión voló, él perdió sus alas. Las alas que, es cierto, muy a menudo lo apartaban de un final pacífico en la cama; ¿y? Mientras tanto, eyaculaba. Quiero decir, tenía la oportunidad de utilizar no sólo una porción de ese esperma blanco que le corresponde a cada hombre y que de una u otra manera, aun sin pareja, encuentra el modo de salir, sino también una gran porción del otro, el esperma negro que —no es éste el lugar de preguntarse «por qué»— el alma contiene en sus profundidades; y que, igualmente, si no se emite por el método de lo inesperado (debería decir: del milagro) o de cualquier aventura, corre el peligro de conducirlo a la demencia.

Todas esas migraciones de los pueblos que leemos en las viejas crónicas, su casi permanente modo de vida sin vigilancia, el terreno virgen que pisaban por primera vez, las rapiñas, los secuestros, los raptos, las incursiones hacia lo desconocido a través de miles de peligros naturales o costumbres exóticas, la lucha cuerpo a cuerpo en las guerras, los saqueos de ciudades míticas, los amores y los duelos, correspondían a verdaderos ríos de esperma negro que alejaban toda idea de saciedad o hastío, y relajaban los resortes de un sistema nervioso que lo soporta todo excepto el desuso.

En los pueblos espiritualmente avanzados la presión de las fuerzas del alma encontró, hasta cierto punto, salida en las diversas formas del arte —en la danza, en la música, en el drama—. Hasta cierto punto. Porque ni

todos los miembros de un pueblo poseen el mismo grado de avance, ni a todos los avanzados les bastan, desgraciadamente, este tipo de sucedáneos. Mucho más cuando, hasta hace nada, el ordenamiento matemático de cada uno de ellos en un todo graduado, sometido a un control constante, y su perfecto amordazamiento, no se había consumado. El gran problema se delinea más claramente en el espejo del arte, al que, antes incluso de terminar la Primera Guerra Mundial, vemos agitarse, es decir, protestar porque se asfixia. Las inalcanzables líneas quebradas que una vida anhelante de plenitud tendría todo el derecho a conocer, pasan a los trazos y a los colores, a los gritos y a los sonidos de las creaciones espirituales. Y tampoco podía ser de otra manera, cuando todo aspirante a Aquiles se había salvado tras pasar meses enteros metido en el exiguo espacio enfangado de una trinchera y cuando, a partir del día mismo en que se firmó la paz, un Dios Jefe de Contabilidad se empeñó, y lo consiguió, en meter en pocas décadas a cientos de millones de personas en microscópicas colmenas, registradas en los millares de fichas de un Poder invisible, obligadas a seguir las leyes reguladoras de una estupidez descomunal de dimensiones planetarias.

La desincronización entre la naturaleza y el hombre trajo la desincronización entre el alma y el cuerpo. Donde no se oye un ruiseñor, se oye un cóctel Molotov. Los pájaros se vengán, ellos que nunca han estudiado el Catecismo. Y los jóvenes, empezando por Hungría y por Suecia y llegando a Checoslovaquia y a Francia, con los coches que vuelcan y las hogueras que prenden están reivindicando, en el fondo, los derechos del esperma negro. Es preciso, ya que es imposible que la vida vuelva atrás, que sean los hombres quienes avancen aún más, tratando de agarrarla de nuevo, por así decirlo, del rabo.⁴⁰

⁴⁰ «Θα πρέπει νά 'ναι κανείς πολύ χοντρόπετσος για να μην καταλαβαίνει ότι, στο βάθος, υποφέρει από τα ίδια δεινά που υποφέρουν κι εκείνοι και ότι, αν δεν αντιδρά με τον ίδιο τρόπο φταίει απλά και μόνον η ηλικία του. Αν ήμουν σκηνοθέτης παντομίμας, θα διάλεγα έναν ηθοποιό που να διαθέτει σωματικές ικανότητες ακροβάτη και θα τον έβαζα μισή ώρα πάνω στη σκηνή να πασχίζει πώς θα καταφέρει καλύτερα να περδουκλωθεί πάνω στο κάθισμά του, με το ένα πόδι, τελικά, πάνω απ' το κεφάλι, το άλλο κάτω απ' τον πισινό, τα χέρια πίσω απ' τη ράχη ανάποδα, το λαιμό στραγγουλισμένο, το στόμα φιμωμένο, την ανάσα δύσκολη, τα μάτια μισόκλειστα. Ένας άλλος ηθοποιός, πλάσμα φτασμένο, υποτίθεται, από μακρινό πλανήτη, θ' απορούσε για την υπεράνθρωπη αυτή όσο και μάταιη προσπάθεια ως τη στιγμή που, προσέχοντας κάτι άλλο, θ' άρχιζε να καταλαβαίνει και να χτυπά το μέτωπό του: να καταλαβαίνει δηλαδή ότι με το οδυνηρό του περδούκλωμα ο δυστυχισμένος αυτός αποσκοπούσε απλά και μόνο ν' ανταποκριθεί στη θέση που του όριζε, για να μπορέσει να λειτουργήσει, ένα πολύπλοκο μηχάνημα στημένο αντικρύ του, με σωλήνες, λάστιχα, κουμπιά, χουνιά και απορροφητήρες, αποτέλεσμα πολυετών ερευνών, που, χάρη σ' έναν απίστευτης τελειότητας μηχανισμό, του επέτρεπε, όντας σ' αυτή τη στάση, παρ' όλ' αυτά να συντηρείται στη ζωή, ν' αναπνέει, να τρώει, ν' αφοδεύει, να κάνει έρωτα και να παρακολουθεί τηλεόραση, χωρίς να μετακινηθεί. / Ζητώ συγγνώμη για τον εύκολο συμβολισμό, αλλά η εποχή μας σ' αυτήν ακριβώς την αλήθεια συμποσούται: μία καταπληκτική τεχνική πρόοδος αγωνίζεται να θεραπεύσει τα δεινά που προκαλεί στον άνθρωπο μία καταπληκτική τεχνική πρόοδος. Βρισκόμαστε

Reencontramos en este texto la alternativa entre la presencia del milagro —asociado en la modernidad al arte y a la poesía— y la demencia, es decir, la alianza entre cualquier forma, por inmanente que sea, de trascendencia, y los conceptos de *salud* y armonía. Parece ser éste el vínculo religioso que engarza en un mismo trazo las nociones de *fe*, *indemnidad* y poesía. El peligro de la naturaleza, de la espontaneidad de las reacciones primitivas del cuerpo —muy sintomáticamente entrelazadas aquí con la idealización del pueblo pre-histórico, nómada, libre e iletrado, que prescinde de la jerarquización social surgida de la revolución burguesa—, es siempre menor que la agresión *artificial*, *maquinica*, de la lógica y el cálculo, sólo salvable por medio de una *arti-ficialidad* que llamaríamos literal y epigonal: la del arte tal como se concibe en nuestro tiempo. Él, junto con la poesía, parece constituir el *mecanismo* —veremos más adelante cómo esta antimaquinalidad artística posee también,

μακριά από την εποχή που ο άνθρωπος ονειρευόταν ένα πουλί. Από τη στιγμή που πέταξε το πρώτο αεροπλάνο, εκείνος έχασε τα φτερά του. Τα φτερά του που, είναι η αλήθεια, πολύ συχνά τον απομάκρυναν από ένα τέλος σε ειρηνικό κρεβάτι· και ύστερα; Στο αναμεταξύ εκείνος εκσπερμάτωνε. Θέλω να πω, του δινότανε η ευχέρεια να ξοδέψει όχι μόνο ένα ποσοστό από το λευκό εκείνο σπέρμα που αναλογεί στον κάθε άνθρωπο και που έτσι ή αλλιώς, ακόμη και χωρίς συνεταίρο, βρίσκεται τρόπος να βγει, μα κι ένα μεγάλο ποσοστό από το άλλο, το μαύρο σπέρμα, που —δεν είναι η θέση εδώ να αναρωτηθεί κανείς “γιατί”— συμβαίνει να περικλείνει στα βάθη της η ψυχή του· και που, επίσης, αν δεν ξοδευτεί με τη μέθοδο του απροσδόκητου (θα έπρεπε να πω: του θαύματος) ή της οποιασδήποτε περιπέτειας, κινδυνεύει να τον οδηγήσει στην παράκρουση. / Όλες αυτές οι περιπλανήσεις των λαών που διαβάζουμε στα παλαιά χρονικά, η μόνιμη σχεδόν διαβίωσή τους χωρίς αστυνόμευση, το παρθένο έδαφος που πρωτοπατούσανε, οι ληστείες, οι απαγωγές, οι αρπαγές, οι εξορμήσεις προς το άγνωστο μέσ’ από μύριους φυσικούς κινδύνους ή ήθη και έθιμα εξωτικά, η πάλη σώμα με σώμα στους πολέμους, το κούρσεμα μυθικών πολιτειών, οι έρωτες κι οι μονομαχίες, αντιστοιχούσανε σε ποταμούς σωστούς μαύρου σπέρματος που αποτρέπανε κάθε ιδέα κόρου ή ανίας, και χαλαρώνανε τα ελατήρια ενός νευρικού συστήματος που αντέχει στα πάντα εκτός από την αχρησία. / Στους προηγμένους πνευματικά λαούς η πίεση των δυνάμεων της ψυχής βρήκε, ως ένα σημείο, διέξοδο στις διάφορες μορφές της τέχνης —στο χορό, στη μουσική, στο δράμα· ως ένα σημείο· γιατί ούτε όλοι οι άνθρωποι μέσα σ’ ένα λαό συμβαίνει να είναι στο ίδιο βαθμό προηγμένοι ούτε όλοι οι προηγμένοι να αρκούνται, δυστυχώς, στου είδους αυτού τα υποκατάστατα. Πολύ περισσότερο που, ως προχθές ακόμα, η μαθηματική ένταξη του καθενός απ’ αυτούς μέσα σ’ ένα βαθμολογημένο σύνολο, που ελέγχεται αδιάκοπα, και η τέλεια φίμωσή του, δεν έχει συντελεσθεί. Το μεγάλο πρόβλημα διαγράφεται πιο καθαρά μέσα στο κάτοπτρο της τέχνης, που τη βλέπουμε πριν ακόμη τελειώσει ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, να ταρακουνιέται, πάει να πει, να διαμαρτύρεται για το λόγο ότι ασφυκτιά. Οι ανεπίτευκτες τεθλασμένες, που μία ζωή διψασμένη για πληρότητα θα είχε κάθε δικαίωμα να γνωρίσει, περνάνε στις γραμμές και στα χρώματα, στις κραυγές και στους ήχους των πνευματικών δημιουργημάτων. Μήτε που μπορούσε να γίνει αλλιώς, όταν ο κάθε επίδοξος Αχιλλέας διασώθηκε, αφού εδέησε να περάσει μήνες ολόκληρους μέσα στα λίγα λασπωμένα τετραγωνικά ενός χαρακώματος· κι όταν, από την επαύριο της ειρήνης και ύστερα, ένας Θεός Αρχιλογιστής τό ’βαλε πείσμα, και το κατάφερε, μέσα σε λίγες δεκαετίες να χωρέσει εκατοντάδες εκατομμυρίων ανθρώπους σε μικροσκοπικές κυψέλες, καταγραμμένους στις μυριάδες καρτέλες μίας αόρατης Εξουσίας, εξαναγκασμένους ν’ ακολουθούν τους ρυθμιστικούς κανόνες μίας οικουμενικών διαστάσεων υπερμεγέθους βλακείας. / Ο ασυγχρονισμός της φύσης και του ανθρώπου έφερε τον ασυγχρονισμό της ψυχής και του σώματος. Όπου δεν ακούγεται αηδόνι, ακούγεται κοκτέιλ Μολότωφ. Τα πουλιά εκδικούνται, δε φοίτησαν αυτά ποτέ τους στο Κατηχητικό. Κι οι νεολαίες, αρχίζοντας από την Ουγγαρία ή τη Σουηδία και φτάνοντας στην Τσεχοσλοβακία και στη Γαλλία, ζητούν, με τ’ αυτοκίνητα που ανατρέπουν και τις φωτιές που βάζουν, κατά βάθος, τα δικαιώματα του μαύρου σπέρματος. Είναι ανάγκη, μία που η ζωή δε γίνεται να πάει πίσω, να πάνε οι άνθρωποι ακόμη πιο μπροστά, μήπως και την ξαναπιάσουν, όπως θα μπορούσε να πει κανείς, από την ουρά της», ELITIS, O. (2000), pp. 33-36.

irremediamente, la *suplementariedad* de la máquina o el fármaco— por el cual el hombre, incapacitado para hacer regresar la historia al punto en que la vida, aun bajo formas brutales, brillaba indemne bajo el sol, podría reconquistar ese núcleo de lo viviente *más allá* de lo histórico, «agarrándolo del rabo» en el mismo instante en que huye diferido por la secundariedad moderna. Por ello mismo la naturaleza, que perpetúa como *máquina taumatúrgica* la existencia del milagro, mil veces re-producido en su automatismo, es la base que permite esperar el resurgimiento de la Poesía, una Poesía que busca a su vez la escenificación del milagro y la recomposición del mundo que permita mantener la *indemnidad* perdida contra las máquinas. En el siguiente pasaje, inmediatamente posterior al que acabo de citar, se aprecia a la perfección el valor mesiánico que Elitis le concede, y la diferencia que establece entre la poesía como competencia técnica («la capacidad de componer versos») y como potencia ontológica de alcance cósmico: «Desde el momento en que la taumaturgia invisible, pero precisamente por ello más esencial y conmovedora, se perpetúa bajo la forma de una simple flor que abre sus pétalos o de un mar que reluce bajo el sol, tenemos el derecho de esperar que un día, entre los terribles ciclotrones y los cerebros electrónicos, igual que entre dos losas, volverá a brotar, como una amapola púrpura, la Poesía. No hablo de la capacidad de componer versos, sino de la otra, la de recomponer el mundo literal y metafóricamente de tal manera que, cuanto más consigan cumplirse sus deseos, tanto más contribuirán a que se materialice un Bien aceptado por el conjunto de los hombres»⁴¹. La Poesía se establece así, contra una época desacralizada, carente de valores absolutos —colonizada por los ciclotrones y los cerebros electrónicos—, como el renacimiento del ser y de la verdad, como el fundamento de conceptos periclitados en el relativismo de la modernidad tales como un Bien universal capaz de sancionar una ética común, irrenunciable, dictada desde la apertura a una *sacralidad* que no admite discusiones ni *razonamientos*. Es por ello que la *recomposición* que opera la poesía no es tanto el retorno a una integridad ontológica perdida en la contemporaneidad caída («es imposible que la vida vuelva atrás») cuanto la fundación incesante de una ahistoricidad dentro de la historia, la inauguración de una dimensión eterna, *indemne, total* (lo cual remite una vez más a los términos *heilig* o *holy*), que en su espectralidad deviene invulnerable al paso del tiempo y a las agresiones de la

⁴¹ «Τη στιγμή που η αόρατη, αλλά και γι' αυτό πιο ουσιαστική, πιο συγκλονιστική θαυματουργία συνεχίζεται με τη μορφή ενός απλού άνθους που ανοίγει τα πέταλά του ή μίας θάλασσας που στραφτοκοπάει στον ήλιο, έχει το δικαίωμα να ελπίζει κανείς ότι, ανάμεσ' από τα φοβερά κυκλοτρόνια, και τους ηλεκτρονικούς εγκεφάλους, μία μέρα, όπως ανάμεσ' από δύο μαλτεζόπετρες, θα ξεφυτρώσει πάλι, σαν καταπόρφυρη παπαρούνα, η Ποίηση. Δε μιλώ για την ικανότητα να συνθέτει κανένας στίχους αλλά για την άλλη —ν' ανασυνθέτει τον κόσμο κυριολεκτικά και μεταφορικά, έτσι που οι πόθοι του όσο περισσότερο καταφέρνουν να πραγματοποιούνται τόσο και πιο πολύ θα συντελούν στο να υλοποιηθεί ένα Αγαθό αποδεκτό από το σύνολο των ανθρώπων», *Ibidem*, p. 36.

máquina tecnocientífica. Es, asimismo, muy superior a ella, ya que nos *re-vela* la verdad y la esencia de todas las cosas⁴² —especialmente de nosotros mismos, *desalienándonos*— por medio de una luz interior, incondicionada, como según Elitis sucede con la luna de Safo frente a la luna de los cerebros electrónicos: «Pero me temo que la luna de los cerebros electrónicos seguirá siendo, querámoslo o no, inferior a la luna de Safo, cuyos rayos, tal como nos apuntan desde las profundidades de un olivar de Mitilene, nos permiten hallarnos más cerca de nosotros mismos, en aquello que amamos —*lo que uno ama*, como decía ella»⁴³. «Lo que permanece, lo fundan los poetas», afirmaba Hölderlin⁴⁴, y esa idea parece subyacer en el siguiente párrafo del ensayo «El método del *ergo*», donde los productos intangibles de la poesía vuelven a contraponerse, en su insuperabilidad, a la caducidad de los logros técnicos, vulnerables en su misma potencia material: «Es posible superar la técnica, la naturaleza no. Los sentidos nunca; los conocimientos siempre. El Lucero de la Tarde de Safo continúa brillando sobre nuestras cabezas y el granado de Arquíloco floreciendo en nuestro jardín, cuando los suntuosos transatlánticos de Valery Larbaud languidecen desde hace tiempo en algún puerto, desarmados. La actualidad, para salvarse, no tiene más remedio que encarnarse en algún tipo de duración, como la del frío y la del bochorno, la de la alegría y la de la aflicción, con todo su sentido, con toda su carne, menos el vestido del momento»⁴⁵. Las creaciones poéticas poseen por tanto la misma perdurabilidad que los fenómenos y los objetos de la naturaleza,

⁴² Precisamente en un pasaje de «El método del *ergo*» se habla casi en términos de *sacrilegio* acerca de la posibilidad de que una máquina imite, en el futuro, el gesto creador de la poesía. Además de un asesinato de la vida intacta que se manifiesta en él, la intrusión supondría un desvelamiento temerario de «la diosa», es decir, sacaría a la luz —a las Luces— el secreto inaccesible e *indemne* que sustenta el misterio *religioso* y fiduciario de la *re-velación* llevada a cabo la poesía, que se asocia nuevamente a la magia: «Llegará un día, probablemente, en que los cerebros electrónicos, computando todas las combinaciones posibles de vocales y consonantes, “clavarán” esa combinación mágica que el instinto del poeta captó en un instante fugaz. Pero sería, confesémoslo, un pequeño asesinato. Nadie puede quitarle impunemente los velos a la diosa; y tampoco le serviría de nada» («Κάποια μέρα, πιθανόν, οι ηλεκτρονικοί εγκέφαλοι, καταμετρώντας τη διαδοχή φωνήεντων και συμφώνων σ’ όλους τους ενδεχόμενους συνδυασμούς, να “καρφώσουν” κάπου τον μαγικόν εκείνο συνδυασμό που το αίσθημα του ποιητή συνέλαβε ακαριαία. Θά ’τανε όμως, ας τ’ ομολογήσουμε, κι από λίγο δολοφονία. Δεν αφαιρεί κανείς τους πέπλους της Θεάς ατιμωρητί: ούτε και θα καταφέρει τίποτε»), ELITIS, O. (1993), p. 167.

⁴³ «Boceto para una introducción al espacio egeo»: «Όμως η σελήνη των ηλεκτρονικών εγκεφάλων φοβούμαι ότι θα εξακολουθεί να είναι, είτε το θέλουμε είτε όχι, κατώτερη απ’ τη σελήνη της Σαπφώς, που η αχτίδα της, έτσι καθώς μάς σημαδεύει απ’ τα βάθη ενός ελαιώνα της Μυτιλήνης, μας επιτρέπει να βρεθούμε πιο κοντά στον εαυτό μας, σ’ εκείνα που αγαπούμε —όττω τις έραται, που έλεγε και η ποιήτρια», *Ibidem*, pp. 19-20.

⁴⁴ «Andenken» («Recuerdo»), HÖLDERLIN, F. (2002), p. 229.

⁴⁵ «Η τεχνική ξεπερνιέται· η φύση, όχι. Οι αισθήσεις ποτέ· οι γνώσεις πάντοτε. Ο Έσπερος της Σαπφώς εξακολουθεί να λάμπει πάνω από τα κεφάλια μας κι η ροδιά του Αρχίλοχου ν’ ανθίζει στον κήπο μας, όταν τα μεγαλόπρεπα υπερωκεάνια του Valery Larbaud βρίσκονται από καιρό σε κάποιο λιμάνι, παροπλισμένα. Η επικαιρότητα, για να σωθεί, δεν έχει άλλον τρόπο παρά να ενσωματωθεί σε κάποιου είδους διάρκεια, όπως είναι η διάρκεια του ψύχους ή του καύματος, της αναγάλλιας ή της συντριβής, μ’ όλο τους το νόημα, μ’ όλη τους τη σάρκα, μείον το ένδυμα της στιγμής», ELITIS, O. (1993), pp. 178-179.

son de hecho conceptuadas como elementos naturales (*sobre-naturales*, más bien), aun cuando se trata obviamente de (re)creaciones artificiales, *maquínicas*, de lo natural. La verdad poética es de hecho identificada con la rotundidad y la autosuficiencia de la naturaleza, que cada vez se aleja más de la inmediatez de nuestra vista, oculta por los objetos que la modernidad acumula sobre ella; todo el arte, a lo largo de la historia, ha encarnado el mismo fondo invariable, poseedor de una fuerza idéntica a la del organismo vivo, frente a la muerte que se nos dispensa en los productos de consumo: «Lo que llamamos verdad poética contiene su propia fuerza independiente. Se manifiesta con la misma efectividad en las pinturas de las cavernas que en los conjuros de los salvajes, en los gritos de los beatniks que en las películas de Fellini. Así que podemos albergar positivamente la esperanza de que un día, desde las escafandras de los astronautas o desde las muñecas de plástico de colores nauseabundos, esa misma verdad hallará el modo de revelársenos. El problema es otro: hasta qué punto, en nuestros días, su enmascaramiento por los llamados excesos de la prosperidad nos condenará a tener que pelar situaciones para encontrar algo que tenga más o menos la misma fuerza que la mirada de un animal o el murmullo de una fuente. Porque la meta está siempre en la naturaleza; más concretamente, en el latido de un organismo vivo»⁴⁶. La verdad poética es, en consecuencia, una entidad independiente y *viva*, eterna y universal, que encuentra por sí sola el modo de *revelarse*, desde cualquier rincón de la experiencia humana, a despecho de las condiciones históricas, o incluso contra ellas. Su fuerza insuperable es sin embargo nuevamente reprimida y amordazada por los excesos de la prosperidad capitalista —recordemos el tópico de la austeridad del Poeta—, que conspiran contra su potencia originaria y natural difiriéndola bajo una capa de artificialidad superflua. Raspando esa capa que hoy en día nos hace ciegos a la única meta deseable, la *indemnidad* de lo vivo, el núcleo del ser, encarnado en este texto en el murmullo de las fuentes y en los ojos imperturbables de un animal, es como la poesía logrará devolvernos —si bien en un estrato nuevo, diríamos incluso superior— al escenario de donde nunca debimos haber salido. Asimismo, en sus realizaciones a lo largo de la historia, el arte y la literatura han generado un *depósito* opuesto explícitamente a la transaccionalidad y la intercambiabilidad de la moneda —sobre cuyo simbolismo, asociado también al lenguaje caído y desgastado de la

⁴⁶ «La magia de Papadiamandis»: «Αυτό που ονομάζουμε “ποιητική αλήθεια” είναι αυτοδύναμο. Εκδηλώνεται το ίδιο αποτελεσματικά στα χαρακτηριστικά των σπηλαίων ή στα ξόρκια των αγρίων, στις κραυγές των μπητνικς ή στις ταινίες του Fellini· έτσι που μπορούμε θετικά να ελπίζουμε ότι μία μέρα και από τα σκάφανδρα των διαστημανθρώπων ή από τις πλαστικές πλαγγόνες με τα εμετικά χρώματα η ίδια αλήθεια θα βρει τον τρόπο να μας αποκαλυφθεί. Το πρόβλημα είναι άλλο: έως ποιο σημείο, στις μέρες μας, η ψιμυθίωσή της από τα λεγόμενα περισσεύματα της ευημερίας θα μας καταδικάζει ν’ αποφλοιώνουμε καταστάσεις, εωσότου βρούμε κάτι περίπου ισοδύναμο με το βλέμμα ενός ζώου ή το μουρμουρητό μίας πηγής. Επειδή το τέρμα βρίσκεται πάντοτε στη φύση· πιο συγκεκριμένα, στον παλμό κάποιου ζωντανού οργανισμού», *Ibidem*, p. 61.

comunicación, he hablado más arriba—, *intacto* frente a las circunstancias históricas, en cuyo valor absoluto se preserva incólume la esencia interior del hombre, ésa que en la actualidad resulta tan difícil contemplar bajo el denso tejido de los fenómenos: «Quiérase o no, a lo largo de los siglos se ha ido creando poco a poco, con la práctica y el ejercicio continuos, una sólida reserva, un *tesoro* de obras de arte y obras literarias que, aun siendo portadoras de valores, no están sujetas como la moneda al peligro de la devaluación ni de la inflación. Pues se han desarrollado siempre más allá del entramado de las circunstancias históricas, aspirando sólo a la esencia: al núcleo que todo hombre oculta en su interior y que tantas dificultades tiene para ver claramente, por culpa de las innumerables sedimentaciones de prejuicios inmemoriales, egoísmos nacionales e intereses individuales que lo impiden»⁴⁷.

La poesía, sin embargo, es sobre todo *indemnización*, corrección de los horrores o la maquinabilidad de una contemporaneidad colonizada plenamente por el racionalismo, el abuso de poder y la violencia, elementos todos ajenos a la *sacralidad* originaria de la armonía natural. Está llamada no sólo a preservar en su seno los valores *indemnes* que han desaparecido del escenario de la historia o a garantizar su persistencia en la modernidad, sino también, y sobre todo, a redimirla compensando o corrigiendo sus errores. Ello constituye un deber para la *verdadera* poesía, aquella que sigue aliándose con el gesto *religioso* y no ha condescendido a mimetizarse con la miseria del tiempo presente: «Toda una literatura ha cometido el error en nuestros días de rivalizar con los hechos y subir la puja del horror, cuando precisamente debería compensarlo»⁴⁸. Su intervención ha de ser, efectivamente, *ahistórica*, mesiánica, *curativa*, tal como ha conseguido, según un párrafo de «El pintor Ceófilos», la pintura de vanguardia, en la cual el arte se ha constituido como un «antídoto», medicina sustentada paradójicamente por la técnica que combate, maquinabilidad antimaquínica, en una lógica de la *autoinmunización* que analizaremos enseguida: «En mayor o menor medida, dentro del variado y controvertido material del arte moderno tal como se nos presenta desde los impresionistas hasta hoy, y bajo los diversos credos teóricos de las escuelas que han explorado hasta los últimos confines de lo posible el fenómeno que llamamos “expresión plástica”, se pueden

⁴⁷ «Breve réplica en el Aula Magna de la Universidad de Roma»: «Είτε το θέλουμε είτε όχι, έχει δημιουργηθεί σιγά σιγά, μέσα στους αιώνες, με τη συνεχή άσκηση και πρακτική, ένα σταθερό απόθεμα, ένα *ταμείον* από έργα τέχνης και έργα των γραμμάτων, που δεν υπόκειται όπως τα νομίσματα —κι ας είναι φορείς αξιών— στον κίνδυνο ούτε της αχρήστευσης ούτε του πληθωρισμού. Επειδή αναπτύχθηκαν αείποτε πέραν από το πλέγμα των ιστορικών συγκυριών και αποβλέψανε στην ουσία και μόνον: στον πυρήνα που κρύβει κάθε άνθρωπος μέσα του και που δυσκολεύεται να δει καθαρά —τόσο πολλά είναι τα επικαθίσματα προλήψεων προαιωνίων, εθνικών εγωισμών και ατομικών συμφερόντων που τον παρεμποδίζουν», *Ibidem*, p. 304.

⁴⁸ «Crónica de una década»: «Μία ολόκληρη φιλολογία έκανε το λάθος στα χρόνια μας να παραβγεί με τα γεγονότα και να πλειοδοτήσει στη φρίκη, εκεί που θά ’πρεπε να την αντισταθμίσει», ELITIS, O. (2000), p. 407.

encontrar e individualizar determinadas líneas directrices que siempre confluyen y, partiendo de todos los dialectos figurativos, tienden a configurar una *coiné* característica de la psicología del artista actual. No es en absoluto el caos o la angustia, como podría esperarse considerando el ejemplo análogo de la literatura, no son éstos los componentes de la *coiné* que nos interesa. La reacción de la pintura al siglo de la tecnocracia y de las guerras ha sido más sana. En lugar de buscar las *correspondencias* de la inestabilidad, la destrucción y el horror, se ha preocupado de expresar sus *antídotos*, y antes por medio de la técnica que de la temática»⁴⁹. El arte responde así a su condición de absoluto que se encuentra en la misma fuente de la *sacralidad*, negándose por tanto, si quiere ser *sano*, es decir, *sagrado*, *heilig*, a introducirse en el juego de las diferencias, no dejándose absorber por las vicisitudes de la historia sino absorbiéndola con el objeto de establecerse en su lugar al modo de una utopía milenarista.

Este esquema casi cristológico de redención —distribuido implícitamente en tres partes: el paraíso premoderno, la quiebra histórica de la modernidad, y la (re)apertura a la *indemnidad* en el ejercicio de la poesía—, nacido como hemos visto antes sobre uno de los innumerables desiertos de la muerte de Dios, tiene acaso su más completa manifestación en el *Axion Estí*. Su propia estructura tripartita, que tanto proliferó en las obras románticas a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y que remite también a la filosofía idealista e incluso a Hegel, tematiza el proceso de *indemnización* soteriológica en tres fases: integridad original, caída, y salvación en una apocatástasis que no se limita a restaurar el paraíso perdido, sino que inaugura un estrato ontológico superior e inmarcesible. Grecia y la Poesía, aliadas como hemos visto en la figura del Poeta, son quienes asumen, con su originariedad ahistórica, la *compensación* de una modernidad marcada por la sangre, la muerte, la caducidad, la alienación y el mal. Es una modernidad identificada con el extranjero, especialmente con el occidental, y sentida como una amenaza para todo lo puro y lo viviente, encarnada en la maquinaria de guerra traída por los invasores alemanes e italianos o en el sometimiento de lo natural a través de la técnica y el cálculo: «Trajeron / al Sabio, al Constructor, al Geómetra / Biblias de letras y cifras / toda la Sumisión y

⁴⁹ «Λίγο ως πολύ, μέσα στο πολυποίκιλο και αντιμαχόμενο υλικό της μοντέρνας τέχνης, όπως αυτό μας παρουσιάζεται από τους εμπρεσιονιστές ως τις ημέρες μας, και κάτω από τα λογής θεωρητικά “πιστεύω” των σχολών που ερευνήσανε ως τις τέσσερις άκριες του πιθανού το φαινόμενο που ονομάζουμε “πλαστική έκφραση”, μπορεί να βρει κανένας και να ξεχωρίσει ορισμένες κατευθυντήριες γραμμές που συγκλίνουν ολοένα, και τείνουν να διαμορφώσουν απ’ όλες τις εικαστικές διαλέκτους μία *κοινή*, χαρακτηριστική της ψυχολογίας του σημερινού καλλιτέχνη. Δεν είναι διόλου το χάος, ή το άγχος, όπως θα περίμενε κανένας, έχοντας υπόψη του το ανάλογο παράδειγμα της Λογοτεχνίας, δεν είναι αυτά που συνιστούν το περιεχόμενο της *κοινής*, που μας ενδιαφέρει. Η αντίδραση της ζωγραφικής στον αιώνα της τεχνοκρατίας και των πολέμων εστάθηκε υγιέστερη. Αντί ν’ αναζητήσει τα *αντίστοιχα* της αστάθειας, της διάλυσης και της φρίκης, παρακινήθηκε να εκφράσει τα *αντίδοτά* τους, και μάλιστα με τα μέσα της τεχνικής πολύ περισσότερο παρά της θεματογραφίας», *Ibidem*, p. 301.

Fuerza / tiranizando la luz antiquísima»⁵⁰. Este rechazo compulsivo de la modernidad, patente no sólo en una obra de exaltación nacional como el *Axion Estí*, sino, como estamos viendo, en toda la poética de Elitis, parte acaso de la conflictiva y tardía recepción que este cambio histórico, acompañado por la industrialización y la lenta democratización, tuvo en un Estado como el griego, habituado a pensarse a sí mismo más como una idealidad suprahistórica que como una entidad política entre iguales. Es por eso seguramente que en el *Axion Estí* la irrupción de la historia se entiende como una agresión exterior al cosmos cerrado e inmutable del helenismo, que *automáticamente* se identifica, en tanto *luz antiquísima* —es decir, no originada o trascendente, contrapuesta a las Luces—, con el ámbito autosuficiente de la poesía. Ambos conceptos comparten, además, como he explicado más arriba, una posición semejante frente a la *sacralidad* y la *revelabilidad* pura.

De ahí que el *Axion Estí* arranque, en el «Génesis», con la lenta conformación de un mundo que nace de palabras griegas escritas o pronunciadas. Es no sólo un universo que se encuentra sobre el filo mismo del origen constante, que constituye propiamente el filo de lo *espectral* representado por la luz griega, sino además un *cosmos* compuesto exclusivamente de palabras. En tanto textualidad autosuficiente —por cuanto adapta, como vimos en el capítulo anterior, teorías modernas acerca de la independencia de la obra de arte— y compendio de la grecidad, es doblemente *indemne*. Se halla a la vez alejado de toda maquinabilidad —contiene únicamente elementos de la naturaleza o creaciones humanas emanadas, según una lógica determinista, del paisaje⁵¹— y de la quiebra histórica de la modernidad, dado que las palabras griegas que lo delimitan se caracterizan, en su diacronía ininterrumpida desde la Antigüedad hasta nuestros días, por carecer de historia⁵². Este *cosmos textual* indemne que habrá de ser restaurado en «El Gloria» tras la caída en la alteridad y el tiempo relatada en «La Pasión», cerrando circularmente el proceso,

⁵⁰ Salmo VII: «Ἐφεραν / τον Σοφό, τον Οικιστή και τον Γεωμέτρη / Βίβλους γραμμάτων και αριθμών / την πάσα Υποταγή και Δύναμη / το παμπάλαιο φως εξουσιάζοντας», ELITIS, O. (2002), p. 147.

⁵¹ Lengua y naturaleza se implican mutuamente en una relación indecible: si por una parte la naturaleza de este *cosmos* surge en la propia hendidura del lenguaje, sobre la originariedad de toda palabra griega, por otra la lengua forma parte, como es habitual en Elitis —lo analizaremos detalladamente más adelante—, de la propia naturaleza, es una naturaleza en la medida en que carece de toda noción de *secundariedad*.

⁵² Son muchos los testimonios en la obra de Elitis acerca de esta idea de continuidad lingüística y étnica, muy frecuente por otra parte en amplios ámbitos de la intelectualidad griega del siglo XX. Según él, como veremos en próximos capítulos, Grecia no ha sufrido ninguna quiebra histórica interna desde la Creta minoica hasta la actualidad, lo cual acaso pueda explicar la prevención y el repliegue que suscita la noción europea de modernidad, entendida precisamente como ruptura temporal, salida del espacio mítico indiferenciado y toma de conciencia del transcurrir de la historia. Por otra parte, si la lengua griega carece de historia es también en la medida en que, por su originariedad sustancial, (re)genera constantemente todas las cosas, borrando en su propio despliegue cualquier desgaste temporal.

tiene a lo largo del poema numerosos elementos isomorfos: objetos griegos igualmente cerrados que se defienden, tratan de hacerse intocables, inabordables, intentan mantener su pureza y su integridad frente a lo externo. Se trata de un esquema de protección que repite, diseminándolo, el gesto general de la *indemnidad* tematizado en el poema.

En cualquier caso, el «Génesis» del *Axion Estí* no parte de un origen absoluto como el *Génesis* bíblico sino que, con ayuda de la fuerza purificadora de las palabras griegas, (re)produce las condiciones de un *reorigen*⁵³. La *originariedad* compartida de la escritura, Grecia y la poesía confluyen en la apertura de una (enésima) posibilidad de (re)fundación, generan el blanco y el hiato sobre el que una *sacralidad* eternamente circulante podrá reaparecer *automáticamente* tras la muerte de(l) Dios, de los dioses. La referencia intertextual, inconfundible, al primero de los libros bíblicos, nos hace ver que siempre existe una escritura previa, que un «Génesis» tras el *Génesis* sólo puede remitir a la iterabilidad (griega, en este caso) del origen, de todo origen. Por ello el primer gesto creador, po(i)ético, consiste en borrar otra escritura (restañar la herida que es la historia) con el objeto de inaugurar un espacio intacto sobre el que pueda fundarse un *cosmos* duradero; es ya una primera *indemnización*, la prefiguración del proceso general tematizado en el poema: «Pero antes de que oyera viento o música / pugnando por salir a un promontorio / (iba ascendiendo una infinita arena roja / borrando con el talón la Historia)»⁵⁴. El Poeta nos sitúa, sólo entonces, ante un espacio indemne, la superficie no hollada (es decir, no inscrita, abierta inauguralmente a una, a cualquier, (re)escritura) por donde sus ojos se extienden *diseminando* las palabras o los sentidos: «Y mis ojos lanzaron la semilla / recorriendo más veloces que la lluvia / las miles de hectáreas intactas»⁵⁵. Estos desiertos fundacionales a la par que epigonales, sin embargo, regresan a lo largo del «Génesis» en distintas ocasiones, reproduciendo las condiciones de un *reorigen* que es también indemnización sacrificial y que se repetirá muy frecuentemente, a través de una serie de figuras asociadas en torno a los conceptos de hendidura, blanco, hiato, espaciamento —en el próximo capítulo veremos cómo la

⁵³ Denominaré con este neologismo, a partir de ahora, una suerte de simulacro de la fundación que presupone siempre un origen anterior, un espaciamento del origen que no puede pensarse sino como su huella iterable, la marca misma de la imposibilidad del origen absoluto. Como vamos a ver a partir de ahora con frecuencia, el modo en que para Elitis funcionan la poesía, Grecia y su escritura es éste: el de una quiebra en la linealidad teleológica de la historia que, sin devolverla involutivamente a su punto de partida —cosa imposible—, la reorigina o abre un espacio *in medias res* para su refundación. Las concomitancias con la *revelabilidad* y el automatismo de lo religioso en su doble movimiento muerte-promesa de resurrección del Dios son evidentes.

⁵⁴ «Αλλά πριν ακούσω αγέρα ή μουσική / που κινούσα σε ξάγναντο να βγω / (μίαν απέραντη κόκκινη άμμο ανέβαινα / με τη φτέρνα μου σβήνοντας την Ιστορία)», *Ibidem*, p. 124.

⁵⁵ «Και τα μάτια μου έριξαν τη σπορά / γρηγορότερα τρέχοντας κι από βροχή / τα χιλιάδες άπάτητα στρέμματα», *Ibidem*, p. 125.

poética de Elitis se articula sobre ellos—, hasta la culminación milenarista de «El Gloria». En el sexto himno, tras haber llevado a término la mayor parte de su creación, el Poeta inicia una fase ascética marcada por un desierto-soledad que, aparte de al horizonte *kenótico* de la resurrección de(l) Dios, remite nuevamente al espacio indemne del nacimiento de la poesía, destinada a *preservar* o salvar sobre el filo de luz espectral y efímera del relámpago —sin duda una forma del blanco o de la escritura que *abre* una hendidura en la oscuridad— la pureza que perdurará inmune por los siglos: «“Pero primero verás el desierto y le darás / tu propio sentido”, dijo / “Existirá antes que tu corazón / y continuará también después / Basta que sepas esto: Lo que salves dentro del relámpago / perdurará puro por los siglos»⁵⁶. Esta labor de salvación en la apertura a una nueva *revelabilidad*, la misma que Elitis pretende realizar consagrando este *cosmos textual* griego fuera de la historia, es por tanto la tarea fundamental del Poeta, el objetivo primordial de la Poesía.

Sobre la *indemnidad* en fuga de este primer cosmos poético griego no queda duda al final del «Génesis», cuando la voz del dios se dirige al Poeta para asegurarle que este mundo minuciosamente construido a lo largo de los seis himnos anteriores está caracterizado por la unicidad, la integridad, la inocencia, la originariedad y, sobre todo, la elusión de la Necesidad, término empleado recurrentemente por Elitis para referirse a la caducidad y la constricción de la vida humana caída; este cosmos, en cambio, se hallaba «mucho antes» de esa quiebra: «“Todo esto es el tiempo de la inocencia / el tiempo del cachorro de león y del capullo / mucho antes de la Necesidad” me dijo»⁵⁷. Inmediatamente surgen, sin embargo, el peligro («y empujó el peligro con un dedo»⁵⁸) y el mal, encarnados en una agresión a la inmunidad de la vida: la sangre de un hombre asesinado, probablemente Cristo, que rompe la *indemnidad* poética y expande su amenaza sobre el *cosmos*: «de un hombre asesinado / la sangre dando vueltas sobre el mundo (*κόσμος*)»⁵⁹. Desde este instante, la integridad, autorreferencialidad y autosuficiencia del *cosmos* poético desaparecen dejando paso a la exigencia de una interacción con el *exterior*: la alteridad, la historia, lo *maquinal*, invaden el poema, obligado a interrumpir la circularidad de su universo de palabras inaugurales y a referirse, más allá de a sí mismo, a sucesos, objetos, individuos que pertenecen a su afuera. La lengua griega sufre la escisión, antes inexistente, entre significativo y significado, la irrupción violenta, por tanto, de

⁵⁶ «“Αλλά πρώτα θα δεις την ερημιά και θα της δώσεις / το δικό σου νόημα” είπε / “Πριν από την καρδιά σου θά ’ναι αυτή / και μετά πάλι αυτή θ’ ακολουθήσει / Τούτο μόνο να ξέρεις: / Ό,τι σώσεις μέσ στην αστραπή / καθαρό στον αιώνα θα διαρκέσει”», *Ibidem*, p. 128.

⁵⁷ «“Όλα τούτα καιρός της αθωότητας / ο καιρός του σκύμνου και του ροδαμού / ο πολύ πριν την Ανάγκη” μου είπε», *Ibidem*, p. 130.

⁵⁸ «Και τον κίνδυνο έσπρωξε με τό ’να δάχτυλο», *Ibidem*, p. 130.

⁵⁹ «Κάποιου που είχε σκοτωθεί / το αίμα γυρίζοντας πάνω στον κόσμο», *Ibidem*, p. 130.

una otredad que bloquea su potencia originante y la constriñe a una *mimesis* histórica (de ahí acaso que al inicio de «La Pasión», en el salmo segundo, el Poeta trace un repaso por las distintas fases de la diacronía de su lengua) cuyo objetivo es redimir la exterioridad y regresar a la perfecta identidad consigo misma. Es un proceso paralelo al que sufren Grecia y el Poeta, obligados del mismo modo a salir de sí ante la conciencia y la invasión del extranjero que inocula en el organismo intacto —entidad nacional o destino personal— la historia y, con ella, la caída. Poeta (Poesía), Grecia y lengua griega serán, en consecuencia, los héroes isomorfos que, codo con codo, buscarán en «La Pasión» *indemnizar* la inmanencia desacralizada, en dos sentidos que acaso sean uno sólo: cumpliendo, por una parte, la labor soteriológica, *mesianica*, de purificación sacrificial que culminará en la eternidad del *siglo futuro* textual de «El Gloria» —paraíso ontológicamente superior al del «Génesis» e invulnerable— y, por otra, escenificando de nuevo la iterabilidad e inagotabilidad de todo origen (griego) por medio de un borrado de la historia semejante al que había inaugurado el «Génesis». Cabría preguntarse si la iterabilidad permanente del origen en la *sacralidad* griega no implica la iterabilidad permanente de la caída, en un juego en dos fases que marca, como hemos visto, el *automatismo* del gesto religioso y de las muertes de(l) Dios. El *Axion Estí*, si bien proyecta la repetibilidad de los renacimientos poéticos, funciona finalmente al modo de una Escritura confesional, fundadora, pretendiendo cerrar con «El Gloria» la maquinabilidad del proceso en la *sobrenaturalidad* del cosmos textual, negando en consecuencia la posibilidad de una nueva caída.

Volvamos no obstante a «La Pasión». Introducidos el mal, la historia y la maquinabilidad a través de la guerra acarreada por los extranjeros, las nociones de pureza y *naturalidad* adquieren un valor que en el «Génesis», carente de juicios abstractos en un mundo de nombres que proyectaba apenas la rotundidad del ser, no tenían aún. Ahora se convierten, en cambio, en los principales atributos de Grecia y de la Poesía, que combatirán sintomáticamente con estos elementos *indemnes*, incapaces de provocar la mínima herida: «¡Dije: con sola la espada del agua fría competiré / Y dije: con la sola Pureza de mi mente golpearé!»⁶⁰. El objeto es, nítidamente, el regreso del origen de lo natural, conceptuado como en innumerables esquemas míticos en el sol que dispensa la vida: «Una la golondrina y cara la Primavera / Para que el sol regrese hace falta mucho esfuerzo»⁶¹. Para lograrlo, es preciso vencer el estado a que la modernidad ha reducido a «este mundo» —nombrado en la oda séptima con la misma fórmula que se usaba en el «Génesis»

⁶⁰ Oda tercera: «Είπα: με μόνο το σπαθί του κρύου νερού θα παραβγώ / Και είπα: με μόνο το Άσπilo του νου μου θα χτυπήσω!», *Ibidem*, p. 142.

⁶¹ Oda cuarta: «Ένα το χελιδόνι κι η Άνοιξη ακριβή / Για να γυρίσει ο ήλιος θέλει δουλειά πολλή», *Ibidem*, p. 144.

para referirse al cosmos griego en formación—, en el que ahora reina la *hubris* —encarnada por el capitalismo occidental— de quienes pretenden superar tecnocientíficamente a la naturaleza con inventos que vulneran los límites del universo en, por ejemplo, la carrera espacial: «Este este mundo es el mismo mundo / del reflujo y del orgasmo de los remordimientos y del nublado / El inventor de los zodíacos y el desafiador de las cúpulas / En los confines de la Eclíptica y hasta donde abarca la Creación»⁶². La lengua griega se convierte desde muy pronto (salmo octavo), asociada a la inocencia del «pueblo», en un antídoto contra la maquinización extranjera que logra incluso encender una luz en la noche de la historia y sugiere la apertura a un paraíso: «¡Pero tú en nuestra mano el candil de la estrella / con tu palabra encendiste, boca del inocente, / puerta del Paraíso!»⁶³. Más adelante, es propuesta como un elemento isomorfo del agua clara que mana interminablemente de una fuente, ajena a la mentira y presta a enjugar el mal allá donde aparezca, si bien la *maquinización* a que ha sido sometida por los verdugos de la guerra incluso la misma naturaleza, mitiga su fuerza purificadora: «El habla que no conoce mentira / que en voz alta recite mi mente / que mis entrañas se vuelvan legibles. / No puedo / la horca ha aniquilado mis árboles / y los ojos se oscurecen»⁶⁴; unos versos después, algunos de los monumentos de la literatura griega adquieren un valor de contrapeso contra el mal de la historia: «Dondequiera que os encuentre el mal, hermanos, / dondequiera que se ofusque vuestra mente / recordad a Dionisios Solomós / y recordad a Aléxandros Papadiamandis. / El habla que no conoce mentira / dará reposo al rostro del martirio / con su poco de tinte glauco en los labios»⁶⁵. La literatura, la poesía, siempre en lengua griega, por supuesto, tienen en consecuencia un valor *indemnizador* por sí mismas, colaboran explícitamente en la obra redentora. Lo mismo sucede con el recuerdo de la primera juventud poética del autor, que en el salmo decimotercero habla en primera persona para explicar cómo sus viejos tratos con la Poesía le concedieron una suerte de *indemnidad* natural que ahora emplea contra la historia: «¡Salve, mi primera juventud! / ¡Arrojaste tanta tierra en mis raíces que hasta mi pensamiento ha verdecido! / Tanta luz en la sangre, que hasta el amor

⁶² Oda séptima: «Αυτός αυτός ο κόσμος ο ίδιος κόσμος είναι / Της άμπωτης και του οργασμού των τύψεων και της νέφωσης / Ο ευρέτης των ζωδιακών ο τολμητίας των θόλων / Στην άκρη της εκλειπτικής κι όσο που φτάνει η Χτίσις», *Ibidem*, p. 153.

⁶³ «Αλλά συ μες στο χέρι μας το λύχνο του άστρου / με το λόγο σου άναψες, του αθώου στόμα / θύρα της Παράδεισος!», *Ibidem*, p. 148.

⁶⁴ Oda undécima: «Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα / μεγάλόφωνα το νου μου ν' απαγγείλει / ευανάγνωστα να γίνουν τα σωθικά μου. / Δεν μπορώ / η αγχώνη τα δέντρα μου εξουθένωσε / και τα μάτια μαυρίζουν», *Ibidem*, p. 157.

⁶⁵ «Όπου και να σας βρίσκει το κακό, αδελφοί / όπου και να θολώνει ο νους σας / μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό / και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. / Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα / θ' αναπαύσει το πρόσωπο του μαρτυρίου / με το λίγο βάμμα του γλαυκού στα χείλη», *Ibidem*, p. 157.

ha adquirido / el poder y el sentido del cielo»⁶⁶. Es por eso por lo que, en la oda décima, puede afirmar sin ambages que, en tanto Poeta, redime con la luz de la poesía la sangre de quienes han atropellado la *sacralidad* de la vida: «la sangre de los asesinos con luz redimo»⁶⁷. Tras el «Profético», que analizaré por separado, la *indemnización* poética va llegando a su fin. En los ya aludidos salmos decimoséptimo y decimoctavo, el Poeta afirma dirigirse a un país «lejano y sin arrugas», espacio de una pureza perfecta que remite inevitablemente a una *indemnidad* recuperada, al ámbito de una naturaleza inmarcesible más allá de las asechanzas de la historia. Es el marco de un renacimiento íntegro cuyo precio, la muerte del Poeta, como hemos visto en el capítulo anterior, se da por bien empleado. Ella genera el nuevo blanco *originario*, el nuevo desierto de la resurrección que, tras haber borrado las infinitas escrituras cruzadas que la historia ha amontonado enturbiando la fuente de la grecidad, presenta la superficie donde volverán a inscribirse otras palabras griegas, esta vez palabras de alabanza que se trazan solas sobre la piedra (o sobre el muro encalado a que hace referencia un poco más arriba como receptáculo de sus «Leyes») y de cuya hendidura brotará el *cosmos* indemnizado que se consigna en «El Gloria»; el trino de los pájaros como acompañamiento parece saludar el *nuevo amanecer* y el restablecimiento de la voz de la naturaleza: «Suena la campana del mediodía / y lentamente en las ardientes piedras se graban las letras: / AHORA y SIEMPRE y LOADO SEA / Siempre siempre y ahora y ahora los pájaros trinan / LOADO SEA el tributo»⁶⁸.

«El Gloria» es ya, sobre todo, el ámbito en que los significantes y los significados han vuelto a fundirse, convirtiendo a la lengua griega en naturaleza autosuficiente y a la naturaleza en lengua⁶⁹. La *indemnidad* es total. El mundo está salvado en este *cosmos* textual que se compone únicamente de palabras, y no de objetos sometidos a la caducidad o a la muerte. La autorreferencialidad ha regresado, como podemos comprobar en el hecho de que el primer «Loado sea» de esta sección, el que lo inaugura todo, se dirija al propio texto, cerrado así doblemente sobre sí mismo: cuando dice «Loada sea la luz y la primera / plegaria del hombre grabada en la piedra»⁷⁰, el poema se refiere, entre otras cosas, a las palabras trazadas en el último salmo de «La Pasión» sobre la piedra, que son precisamente las que

⁶⁶ «Εύγε πρώτη νεότης μου! / Τόσο χόμα στις ρίζες μου έριξες, που κι η σκέψη μου χλόισε! / Τόσο φως μες στο αίμα, που κι η αγάπη μου πήρε / το κράτος και το νόημα τ' ουρανού», *Ibidem*, p. 159.

⁶⁷ «Των φονιάδων το αίμα με φως ξεπληρώνω», *Ibidem*, p. 164.

⁶⁸ Salmo decimoctavo: «Χτυπά η καμπάνα του μεσημεριού / κι αργά στις πέτρες τις πυρρές χαράζονται τα γράμματα: / NYN και AIEN και ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ. / Αιέν αιέν και νυν και νυν τα πουλιά κελαηδούν / ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ το τίμημα», *Ibidem*, p. 171.

⁶⁹ Sobre esta identificación a lo largo de toda la obra, cfr. MACKRIDGE, P. (1997).

⁷⁰ «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ το φως και η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου», ELITIS, O. (2002), p. 172.

conforman este *cosmos* textual, devenido en consecuencia una oración o exaltación religiosa destinada a exaltarse a sí misma, un ritual —un juego— que se tiene por dios —que se origina como dios— de su propio culto. Estamos ante un universo (re)nacido en y de los nombres por gracia de la poesía, y así, en cada una de las tres partes de que se compone «El Gloria», después de tiradas de seis estrofas, tenemos en cursiva y sobre el margen derecho de la página un catálogo de nombres propios griegos que parecen sellar escrituralmente los límites del mundo textual indemnizando una serie de elementos naturales: vientos, islas, flores, muchachas, estrellas, montes y árboles frutales, se hacen *presentes* en su individualidad y en la rotundidad de su ser, alejados ya de la relatividad histórica y discursiva que podría escindirlos de sus significantes y someterlos a la acción del tiempo. El helenismo ha sido salvado nuevamente, por tanto, en una idealidad suprahistórica que lo sustrae, por obra de la poesía con cuya *originariedad* se identifica, a los efectos perniciosos de la modernidad y de la historia, a la influencia enajenante de cualquier exterioridad. En los últimos versos del poema, el mundo del «ahora», de lo transitorio, lo político, lo mercantil o lo interesado, es contrapuesto al mundo del «siempre» que, como todo lo que la poesía salva «en el relámpago», «perdurará puro por los siglos». Así es como el *cosmos* a que se ha estado refiriendo durante toda la obra con la palabra griega *κόσμος*, que también significa «mundo» o, incluso «gente» —el *motto* «¡Este mundo pequeño, el grande!» se repite al final de cada uno de los himnos del «Génesis»—, queda indemnizado para la eternidad, fijado en un monumento poético que sin embargo lo mantiene vivo en su propia muerte, capacitado en su *sobrenaturaleza* para (re)originarse incansablemente —ésa es la clave, en definitiva, de la *sacralidad* tanto de lo griego como de la poesía—, en la fórmula sintética que cierra el texto en un verso independiente, el primero que no forma parte de un cuarteto o un dístico: «¡y Siempre el mundo pequeño, el Grande!»⁷¹.

Fuera del *Axion Estí*, gran tematización de la potencia indemnizadora de la Poesía y la grecidad, la obra en verso de Elitis nos ofrece muchos más ejemplos de sus ideas al respecto. Son de hecho constantes las referencias a la poesía como una *sacralidad* más originaria que las religiones que permite salvar o corregir elementos que éstas, en su secundariedad, han desatendido, o bien reintegrar todo aquello que en la modernidad tecnocientífica se encuentra amenazado o directamente destruido. La voz del Poeta es un oráculo de pureza en medio de la batahola vacua y violenta de la modernidad: «Tengo algo transparente e incomprensible que decir / Como un trino

⁷¹ «Και Αιέν ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας!», *Ibidem*, p. 183. Cfr. asimismo el interesante análisis de Ártēmis Leondí de la noción de *cosmos* en la economía del poema, LEONDÍ, Á. (1998), pp. 277-279.

en medio de la guerra»⁷². El poema «El otro Noé», perteneciente al libro *Seis y un remordimientos por el cielo*, redactado al mismo tiempo y con el mismo programa —si bien en un tono muy distinto— que el *Axion Estí*, refleja a la perfección esta faceta *indemnizadora* de la poética de Elitis. En él, el Poeta pretende salvar, en una *religiosidad* primordial, cualidades o sensaciones que las religiones tradicionales han condenado —tales como la lujuria— y que sólo el ascetismo y la consagración de la poesía podrán elevar a la categoría de *sacramentos* con el objeto de restañar el mal y la historia inoculados por una modernidad (esos «Tiempos» que han «retorcido el arco iris») recorrida por la *maquinalidad* bélica que mantiene latente el peligro de la gran *catástrofe* —culminación pues o extremo de su violencia histórica constitutiva— de la explosión atómica. La soledad del Poeta y la modestia de la naturaleza generarán, en el escenario de una devastación total, la blancura sobre la que fundar, con las palabras salvadas en este otro Arca de Noé (volvemos a tener la iterabilidad de un episodio bíblico en una *religiosidad* regenerada), un nuevo paraíso original (y sin embargo *poiético*, nuevamente epigonal) que corrija los errores del propio Dios; el producto de la poesía será, así, una nueva divinidad infalible e *indemne*:

Es el momento, me dije, de que la lujuria inicie su etapa sagrada y en un Monasterio de Luz preserve el instante sublime en que el viento rasgó un pedazo de nube sobre el árbol más lejano de la tierra.

Todo aquello que yo solo me he afanado por encontrar, para mantener mi presencia en medio del desprecio, vendrá —desde el fuerte ácido del eucalipto hasta el susurro de la mujer— a salvarse en el Arca de mi ascetismo.

Y el arroyuelo más lejano y relegado, y entre los pájaros el único que me han dejado, el gorrión, y del mísero vocabulario de la amargura, dos, acaso tres palabras: *pan*, *tristeza*, *amor*...

(Oh Tiempos que habéis retorcido el arco iris y que del pico del gorrión habéis arrebatado la miga de pan, y no habéis dejado ni una insignificante vocecilla de agua clara que deletree mi amor sobre la hierba,

⁷² «Villa Natacha», poema escrito por Elitis en su exilio francés durante la Dictadura de los Coroneles en Grecia: «Έχω κάτι να πω διάφανο κι ακατάληπτο / Σαν κελαηδητό σε ώρα πολέμου», *Ibidem*, p. 346.

Yo, el que sin lágrimas ha soportado la orfandad del resplandor, oh
Tiempos, niego mi perdón).

Y cuando entre sí se devoren las entrañas y escasee el hombre, y de una a
otra

Generación rueda el Mal y se enfurezca en el devastador uranio,

Las blancas moléculas de mi soledad, girando sobre el óxido del mundo
destruido, vendrán a justificar mi pequeña prudencia

Y unidas de nuevo, crujiendo en los labios del agua, las palabras amargas
abrirán los lejanos horizontes

[...] Y desnuda remontará la corriente del Tiempo la mujer Portadora del
Verdor,

Quien abriendo los dedos con majestuosa lentitud, enviará de una vez por
todas el pájaro

Sobre la impía fatiga de los hombres, a los lugares donde Dios erró, para
destilar

¡Trinos del Paraíso!⁷³

También en *María Nefeli*, como hemos visto antes, predomina la idea de una
modernidad degenerada que la poesía podría *indemnizar*. En el poema «San

⁷³ «Η ασέλγεια, είπα, είναι καιρός ν' αρχίσει τώρα το ιερατικό της στάδιο, και σε μία Μονή Φωτός ν' ασφαλίσει την υπέροχη στιγμή που ο άνεμος έξυσε λίγο συννεφάκι πάνω από τ' ακρότατο δέντρο της γης / Κείνα που μόνος μόχθησα να βρω, για να κρατήσω το ύφος μου μέσα στην καταφρόνια, θά 'ρθουν —από το δυνατό του ευκαλύπτου οξύ ως το θρόισμα της γυναίκας— να σωθούν στις ασκητείας μου την Κιβωτό / Και το πιο μακρινό και παραγκωνισμένο ρυάκι, κι απ' τα πουλιά το μόνο που μ' αφήσαν, το σπουργίτι, κι από το πενιχρό της πίκρας λεξιλόγιο, δύο, καν τρία, λόγια: *ψωμί, καημός, αγάπη*... / (Ω Καιροί που στρεβλώσατε το ουράνιο τόξο, κι απ' το ραμφί του σπουργιτιού αποσπάσατε το ψίχουλο, και δεν αφήσατε μήτε μία τόση δα φωνούλα καθαρού νερού να συλλαβίσει στην χλόη την αγάπη μου / Εγώ που αδάκρυτος υπόμεινα την ορφάνια της λάμψης, ω Καιροί, δε συγχωρώ). / Κι όταν, ο ένας του άλλου τρώγοντας τα σπλάχνα, λιγοστέψει ο άνθρωπος, κι από τη μία στην άλλη / Γενεά, κυλώντας το Κακό, αποθηριωθεί μες στο παντερειπωτικό ουράνιο / Τα λευκά της μοναξιάς μου μόρια, πάνω από τη σκουριά του χαλασμένου κόσμου στροβιλίζοντας, θα παν να δικαιώσουν τη μικρή μου σύνεση / Κι αρμοσμένα πάλι τους ορίζοντες μακριά θ' ανοίξουν, ένα ένα στα χείλη του νερού να τρίξουν τα λόγια τα πικρά / [...] Και γυμνή ν' ανέβει το ρεύμα του Καιρού η γυναίκα η Χλοοφόρος / Που μ' αργότη ανοίγοντας βασιλική τα δάχτυλα, μία για πάντα θα στείλει το πουλί / Στων ανθρώπων τον ανίερο κάματο, από κει που έσφαλε ο Θεός, να στάξει / Τρίλια της Παράδεισος!», *Ibidem*, pp. 197-198.

Francisco de Asís» —una referencia cristiana más que se descontextualiza para aplicar la vieja santidad a los nuevos conceptos—, la heroína se queja de que la naturaleza escasea en nuestros tiempos y de que es imposible esperar nada de esos ámbitos caídos y transaccionales que son la política o la ciencia. Su antiintelectualismo le lleva una vez más a proponer la sustitución de los pilares racionalistas de la sociedad burguesa por factores estéticos con valor absoluto, como la belleza capaz de fundar una nueva pureza basada en lo poético y en lo interior. Se propone a sí misma como una santa moderna que basa su *religiosidad* en lo íntimo y en lo sensorial: «Ahora que la “naturaleza” se reduce y el viento escasea / y los hombres se pudren en bosques completamente imaginarios / [...] No digáis: habrá justicia también para nosotros. / No esperéis de la política ni de la ciencia / nada. El mundo recién construido es el mundo viejo / del revés. / No perdáis el tiempo. / Yo con mi belleza / aboliré el concepto de libro; / inventaré las nuevas flores / y las cortaré de mis entrañas / y coronaré en el delta de mis muslos / a la rosa pública. / Desde allí soplará el viento / de la verdadera pureza / donde muy pocos hombres sobrevivirán / pero todos los pájaros / picoteando las puntas de mis senos»⁷⁴. Como vemos, María Nefeli alude explícitamente a una *super-vivencia* que, generada por la interioridad y por la poesía (la *poiesis* de la invención de una naturaleza posthistórica), implantará, una vez más como utopía poética milenarista y *sobre-natural*, la «verdadera pureza», un exceso sagrado de la vida dentro del cual, como ante la visión del misterio en innumerables tradiciones religiosas, quien sea sólo *hombre* no podrá subsistir. Sí en cambio los pájaros, dueños de una *indemnidad* natural que en la obra de Elitis suele ponerlos en contacto, acaso por el milagro de su suspensión y su vuelo, con lo trascendente.

No puedo dejar de citar, finalmente, la afirmación con que termina uno de los últimos poemarios de Elitis, *Al oeste de la tristeza*, en realidad sus últimos versos publicados en vida antes de la aparición póstuma de *Desde cerca*. Son los que cierran el poema «Como Endimión», acaso el último de sus «poemas de poética», como se ha dado en llamar a cierto género de textos líricos de inspiración metapoética y teórica —la cual, por otra parte, se halla dispersa en mayor o menor medida por todas sus obras— que abundan en su producción. En ellos, la poesía es contrapuesta una vez más a la historia. Mientras que lo histórico es el envoltorio superficial de los

⁷⁴ «Τώρα που η “φύσις” λιγοστεύει και σπανίζει ο άνεμος / και οι άνθρωποι σήπονται σε δάση ολότελα φανταστικά / [...] Μην πείτε: θα βρεθεί ένα δίκιο και για μας. / Μην περιμένετε από την πολιτική και από την επιστήμη / τίποτε. Ο νεότευκτος είναι και ο πιο παλαιός / κόσμος ανάποδος. / Μην ματαιοπονείτε. / Με την ομορφιά μου εγώ / θα καταργήσω την έννοια του βιβλίου· / θα επινοήσω τα νέα λουλούδια / και θα τα δρέψω από τα σπλάχνα μου / και θα στέψω βασιλιά στην κόχη των μηρών μου / το δημόσιο ρόδο. / Απ’ αυτό θα πνεύσει ο άνεμος / της αληθινής αγνότητας / όπου λίγοι θα επιζήσουν άνθρωποι / όμως όλα τα πουλιά / τσιμπολογώντας τις ρώγες των μαστών μου», *Ibidem*, pp. 409-411.

sucesos, la poesía constituye el núcleo *indemne*, aquello que de los acontecimientos permanece para la eternidad, la esencia y la verdad sin adornos que desde los orígenes de la humanidad se ha mantenido idéntica, lo que merece la pena salvar del transcurrir del tiempo: «Duerme más profundamente aquel que ha sido salpicado por la Historia / Adelante préndela con una cerilla como alcohol / Es sólo Poesía / Lo que queda. Poesía. Justa y esencial y directa / Como acaso la imaginaron los primeros hombres / Justa en lo acerbo del jardín y en el reloj infalible»⁷⁵.

No obstante, como en toda lógica de la *indemnidad* y la *indemnización* religiosas, en la poética de Elitis no falta el componente, analizado más arriba, de la *autoinmunización*. La noción de la *natural-idad* y *antimaquinalidad* de la poesía no puede dejar de ser problemático desde el momento en que todo texto y toda escritura son, por definición, máquinas o mecanismos, reproducciones o representaciones, con mayor o menor grado de automatismo, de aquella pureza intacta de lo natural que habría de restaurarse a través de ellas. Hubiera sido preciso decir, al hablar del *cosmos* textual indemne del *Axion Estí*, que tal *indemnidad* se hallaba fuertemente saboteada —y, por ello mismo, propiciada— por la condición irremisiblemente maquinal, técnica, del poema, organizado además sobre una arquitectura minuciosa que Elitis se encargó de resaltar en repetidas ocasiones como una de las condiciones de su éxito⁷⁶. A pesar de la oposición del autor a lo maquínico, cifra como hemos visto de la degradación y desacralización de la modernidad que la poesía debe compensar, podemos encontrar en sus ensayos numerosas referencias a ésta última como un *mecanismo*, aquel que precisamente debe permitir recuperar, *autoinmunitariamente*, el milagro, producto ya de la acción precisa de un engranaje y no de una espontaneidad perdida para siempre. El milagro *poiético*, *sobre-natural*, presentará no obstante la ventaja de hallarse lejos del alcance de la amenaza histórica, cosa que no ocurría con la *simple* naturaleza de la premodernidad. De este modo, la poesía constituye la apertura de lo *indemne* a la máquina que en su *arti-ficialidad* debe derrotar la amenaza misma de lo maquínico. Así lo leemos en un pasaje de «Crónica de una década», donde tras referirse a la naturaleza griega como *algo más* que naturaleza —una sacralidad identificada con el mismo Dios, origen y fin de todas las cosas—, el autor destaca la condición *mecánica* de la poesía: «Todo esto, pregunto y me pregunto a mí mismo, ¿era *paisaje*? ¿Era sólo *naturaleza*? ¿O quizá no? ¿O quizá era el principio y el fin del mundo, la alfa y la omega del hombre,

⁷⁵ «Κοιμάται πιο βαθιά κείνος που έχει περιβραχεί απ' την Ιστορία / Μπροσ μ' ένα σπύρτο ας την ανάψεις σαν οινόπνευμα / Ποίηση μόνον είναι / Κείνο που απομένει. Ποίηση. Δίκαιη και ουσιαστική κι ευθεία / Όπως μπορεί και να τη φαντασθήκαν οι πρωτόπλαστοι / Δίκαιη στα στυφά του κήπου και στο ρολόι αλάθητη», *Ibidem*, p. 588.

⁷⁶ Cfr. KEJAYOGLU, Y. (1995), y también LIGNADIS, T. (1999).

el mismo Dios? [...] No, no, la Poesía es un mecanismo que desmecaniza al hombre y sus relaciones con las cosas»⁷⁷. Es, en definitiva, un *suplemento* que pretende devolver al hombre al estado esencial de naturaleza en que los condicionamientos sociales, mercantiles, morales e históricos, mecanismos a su vez de encadenamiento colectivo, hayan dejado de tener influencia sobre él, como quería el surrealismo. Se trata, por tanto, como ocurría en el *Axion Estí*, de un engranaje destinado a borrar, borrar la historia o borrar las huellas de su propia acción, así como generar con ese blanco el desierto sobre el que una utopía futura e indemne, incondicionada ya, pueda *revelarse* sobre la hendidura *atópica* abierta por el arte. En «La magia de Papadiamandis», Elitis dibuja una utopía sagrada, *sobre-natural*, marcada por el color blanco que, según él, han abierto con su santidad figuras del arte, la poesía o la filosofía como Plotino, Vermeer, Blake, Hölderlin, Novalis o Mozart. La denomina el «país de la inocencia», y la pinta con los colores de una sacralidad natural ante la que las elaboraciones conceptuales carecen de valor; los vacíos son rellenados *automáticamente* por la explosión de vida de las flores, los templos están repletos de ofrendas extraídas de la naturaleza y las leyes surgen en la hora intersticial del sol —la misma hendidura que representa la poesía— para borrarse cada tarde a la espera de trazarse una vez más al día siguiente. Esta *atopía* espectral e indemne es realmente el producto de la *máquina de trascendencia* del arte y la poesía, una máquina que según Elitis borra la historia y abre el espacio de una *revelabilidad* futura (un camino virgen, *reoriginario*), el fundamento de un nuevo paraíso *poiético* y epigonal:

El aire es allí tan escaso que ninguna cosmovisión resiste, ninguna sabiduría tiene validez. Perlas en gotas brillan sobre la piel de los hombres que han logrado ser únicamente hombres. Las muchachas tienden racimos de luz y navegan semidesnudas, con los labios entreabiertos, agitando los talones en el aire. A veces se topan con cables eléctricos, y entonces surcan el cielo terribles destellos; se oyen sonidos siderales y bramidos de olas invisibles; después, los vacíos que dejan vienen a llenarlos, abriéndose, los cálices de las flores.

[...] Los templos, lisos como el metal y escalonados, están llenos de ofrendas: cestas de naranjas, canastas con peces verdeantes, cuentas de *aguamarina*, cuerdas enroscadas, anclas de bronce, mariposas de todas las formas. [...] Las leyes, inscritas en enormes piedras cuadradas, a

⁷⁷ «Αυτά όλα, ρωτάω και ρωτιέμαι ο ίδιος, ήταν *τοπίο*; Ήταν *μονάχα φύση*; Ή μήπως όχι; Ή μήπως ήταν η αρχή και το τέλος του κόσμου, το άλφα και το ωμέγα του ανθρώπου, ο ίδιος ο Θεός; [...] Όχι, όχι, ένας μηχανισμός είναι η Ποίηση, που απομηχανοποιεί τον άνθρωπο και τις σχέσεις του με τα πράγματα», ELITIS, O. (2000), pp. 327-328.

mediodía se hacen perfectamente legibles —y después, de nuevo, poco a poco, se borran, para volver a surgir al día siguiente—, tanto más claras cuanto más alto esté el sol.

Oh, sí, es difícil de explicar. Se trata de una «máquina», en el sentido antiguo, que con cada movimiento hacia atrás borra la historia y con cada movimiento hacia delante abre un camino virgen: para que cada uno pueda ver perdurable lo instantáneo e instantáneo lo perdurable; ver aquello que ama como el núcleo de un paraíso.⁷⁸

En el mismo ensayo, Elitis se refiere a la obra de arte como el *lugar* donde, paradójicamente, aquello que existe fuera y antes de la intervención humana, la naturaleza, se reencuentra como producto de un *mecanismo* eminentemente *arti-ficial*. Si ello es así, concluye, es porque la *maquinalidad* de la escritura poética logra borrar en su despliegue, a causa de la pureza interior que la guía, su propia condición maquinal, dejándonos tan sólo con lo que podría pasar, a causa de su armonía y perfección, por un elemento natural: «La pregunta es: ¿cómo aquello que, sin duda, se debe a la ausencia de intervención humana se reencuentra de pronto en una creación salida de la voluntad del hombre? En vano trataríamos de descubrir el truco del prestidigitador. Más bien hay que creer que la pureza del alma del escritor —en el período que dura la escritura— sigue el camino inverso al de su funcionamiento conceptual, de modo que borra toda huella de elaboración cerebral»⁷⁹. El poema es, en consecuencia, al mismo tiempo lo que se opone a la máquina y la máquina de precisión total, la que se configura precisamente para desmontar, como veíamos arriba, toda maquinalidad, para invertir con su dispositivo

⁷⁸ «Είναι τόσο αραιός ο αιθέρας εκεί, που καμιά κομοθεωρία δεν αντέχει, καμιά σοφία δεν έχει πέραση. Μαργαρίτες από σταλαγματιές λάμπουνε πάνω στο δέρμα ανθρώπων που επέτυχαν νά 'ναι άνθρωποι και μόνον. Τα κορίτσια τείνουν τσαμπιά φωτός και πλέουν ημίγυμνα, με τα χείλη μισάνοιχτα, τις φτέρνες χτυπώντας τον αέρα. Κάποτε αγγίζουν ηλεκτροφόρα σύρματα, και τότε φοβερές εκλάμψεις σχίζουν τον ουρανό· ήχοι διαστημικοί και μουγκρητά κυμάτων αόρατων ακούγονται· ύστερα, τα κενά που αφήνουν έρχονται να τα γεμίσουν ανοίγοντας οι καλύκες των λουλουδιών. / [...] Οι ναοί, λείοι σαν από μέταλλο και όλο αναβαθμίδες, είναι γεμάτοι αφιερώματα: πανέρια με πορτοκάλια, κάνιστρα με πρασινωπά ψάρια, χάντρες από aqua marina, κουλουριασμένα σχοινιά, μπρούντζινες άγκυρες, πεταλούδες όλων των σχημάτων. [...] Οι νόμοι, χαραγμένοι σε πελώριες τετράγωνες πέτρες, γίνονται το καταμεσήμερο ευανάγνωστοι —έπειτα πάλι, σιγά σιγά, σβήνουν, για ν' αναφανούν την άλλη μέρα— τόσο πιο καθαρά όσο πιο κατακόρυφος ο ήλιος. / Ω, ναι, είναι δύσκολο να το εξηγήσει κανένας. Πρόκειται για μία “μηχανή”, με την παλιά σημασία, που με κάθε κίνηση προς τα πίσω ξεγράφει την ιστορία και με κάθε κίνηση προς τα εμπρός διανοίγει μία παρθένα οδό: για να μπορεί να βλέπει ο καθένας διαρκές το ακαριαίο και ακαριαίο το διαρκές· να βλέπει ό,τι αγαπά σαν τον πυρήνα ενός παραδείσου», ELITIS, O. (1993), pp. 59-60.

⁷⁹ «Το ερώτημα είναι: πώς αυτό που, βέβαια, οφείλεται στην απουσία κάθε ανθρώπινης επέμβασης το ξαναβρίσκεις άξαφνα σ' ένα δημιουργήμα βγαλμένο από τη βούληση του ανθρώπου; Μάταια θά 'ψαχνε κανείς ν' ανακαλύψει την ταχυδακτυλουργία του θαυματοποιού. Μάλλον θα έπρεπε να πιστέψει ότι η καθαρότητα της ψυχής του συγγραφέα —σ' όλη τη διάρκεια που κρατάει το γράψιμο— ακολουθεί τον αντίστροφο δρόμο της νοητικής του λειτουργίας, έτσι που ν' απαλείφει κάθε ίχνος εγκεφαλικής διεργασίας», *Ibidem*, p. 65.

milimétrico toda *mecanicidad* amenazante. En ocasiones este engranaje viene dado por una lógica ajena que brota de esa zona de secreto donde la interioridad del hombre, como en la escritura automática, se pone en contacto con una alteridad indecible; por ello el *mecanismo* conservará algo del misterio del organismo vivo, será imposible de recomponer a voluntad y, sobre todo, de explicar: «Todo se puede desmontar y volver a montar, excepto las palabras que escribe el poeta. Al final, te lías siempre con algún tornillo. No encaja en ninguna parte, pero el mecanismo no funciona sin él. Hasta el mismo poeta, si se decide a probar, fracasa. Lo siguen sus intenciones, que lo abandonaron sin que se diera cuenta mientras escribía para ser sustituidas por otras, dadas desde no se sabe dónde y encerradas dentro del resultado final con una lógica que a él mismo le desconcierta. Su torpeza, que no obstante ha dado en el blanco, sólo puede justificarla con una mentira. A posteriori, todos los poetas mienten cuando explican sus poemas»⁸⁰. Para tener éxito en su labor *indemnizadora*, de hecho, el poema ha de ser técnicamente irreprochable, construido no sobre el azar que puede evocar la naturaleza a cuyo servicio se encuentra, sino sobre el mismo cálculo que está destinado a desterrar: «Así pues, ¿es casual la línea que comienza a adquirir el casco [de un barco en unos astilleros]? ¿Se produce sólo por motivos estéticos o acaso favorece y asegura una futura navegación? ¿Qué sentido tiene el hecho de que se le destine a cargar sandías u ovejas u hombres? Lo que cuenta es que funcione bien, que el largo, el ancho y el alto se adapten a la posibilidad de surcar mares con seguridad. ¿Cómo podríamos no tenerlo en cuenta cuando sabemos que en caso contrario se producirá un naufragio? Pues eso es: sucede que también los poemas naufragan. Y el buen capitán de barco ha de prever las tempestades, que en ocasiones son más fuertes en el espíritu que en los elementos. [...] Si en lugar de amontonar palabras que un día echará a tierra el poniente del tiempo en cualquier parte, estudias el casco, no estás cayendo en el rebuscamiento estético; estás cumpliendo una necesidad funcional. [...] El poeta *muestra*. Y la visibilidad aumenta, se intensifica, se despeja en la medida en que cada elemento encuentra su lugar exacto dentro de un conjunto que hace que los estratos converjan y culminen en el brillo uno y duradero»⁸¹. Se trata, con una audacia aún

⁸⁰ «El método del *ergo*»: «Όλα γίνεται να τα λύσεις και να τα επανασυνδέσεις, εκτός από τα λόγια που έγραψε ο ποιητής. Κάποια βίδα στο τέλος θα σε μπερδέψει. Μήτε που θα εφαρμόζει πουθενά, μήτε που χωρίς αυτήν θα λειτουργεί το μηχανήμα. Και ο ίδιος ο ποιητής, εαν κληθεί να δοκιμάσει, θ' αποτύχει. Τον ακολουθούν οι προθέσεις του, που, αυτές, ενόσω ακόμη έγραφε, τον είχαν εγκαταλείψει χωρίς να το καταλάβει, για ν' αφήσουν τη θέση τους σε άλλες, δοσμένες άγνωστο από πού και κλειδωμένες μέσα στο τελικό αποτέλεσμα, με μίαν ευλογοφάνεια που κάνει και τον ίδιον ν' απορεί. Την αδεξιότητά του, που εντούτοις ευστόχησε, δεν μπορεί παρά να τη δικαιολογήσει με κάποιο ψέμα. Εκ των υστέρων, όλοι οι ποιητές, εξηγώντας τα ποιήματά τους, λένε ψέματα», *Ibidem*, pp. 165-166.

⁸¹ «El método del *ergo*»: «Λοιπόν, είναι τυχαία η γραμμή που αρχίζει να παίρνει το σκαρί; Γίνεται μόνο για λόγους αισθητικούς ή μήπως υποβοηθεί κι εξασφαλίζει καλύτερα μία μελλοντική πλευση; Τί νόημα έχει αν προορίζεται να κουβαλάει καρπούζια ή πρόβατα ή ανθρώπους; Η καλή λειτουργία, η

mayor, de cumplir la imposibilidad que se propone en el apotegma que cierra, como es costumbre en *María Nefeli*, el poema «San Francisco de Asís»: «Trata de llevar la perfección técnica a su estado natural»⁸², lo cual equivaldría a llegar, por el otro extremo y con las armas del enemigo, a la inversión de la *maquinalidad* y de la *artificialidad* modernas, es decir, a la borradura perfectamente calculada de todo aquello que enturbia la pureza de lo *indemne* y se erige frente a ella como un peligro. La frase resulta elocuente como síntesis de un poema en que, según hemos visto, se condena el retroceso de la naturaleza en beneficio de la técnica. En el mismo sentido, el arte debe adoptar el rostro fatal y previsible del destino —de la máquina temporal, diríamos— con el fin de neutralizar los efectos mortales de ese mismo destino y preservar la vida incólume: «el arte [requiere] una distancia relativa que le permita adquirir el carácter de lo inevitable, exactamente como el Destino —pero en la dirección opuesta del Destino—, para poder así neutralizarlo finalmente. Porque eso es lo que persigue en el fondo todo arte, no nos hagamos los tontos»⁸³. No hay mejor modo, explica María Nefeli en el poema «Stalin», de perpetuar en el tiempo la propia voz y convertirla en luz y mirto para los hombres —dos símbolos frecuentes de la sensualidad, el bien y la pureza en la obra de Elitis— que hacerla repetitiva y mecánica como un arma automática. De este modo, prescindiendo del latido vital que presuntamente habría de sostenerla, y aun de la identidad personal que en general resulta irrenunciable como contrapunto a la multitud enajenante, podrá enfrentarse con las mayores garantías a la tiranía, la masificación y la muerte: «Si yo soy ella no tiene importancia; / una voz debe ser automática y repetitiva / como una ametralladora que abarca siglos; / y yo descendiendo de los mongoles / llego como el transiberiano / con una lucecita individual y una rama de mirto en la mano»⁸⁴.

ανταπόκριση του μήκους, του πλάτους, του ύψους, στη δυνατότητα να διασχίσει πέλαγα με σιγουριά —νά τί λογαριάζει. Και πώς να μην το έχουμε υπόψιν μας, όταν ξέρουμε ότι διαφορετικά θ' ακολουθήσει ναυάγιο; Αλλ' ιδού: συμβαίνει ότι και τα ποιήματα ναυαγούν. Και ο καλός караβοκύρης προνοεί για τις φουρτούνες, που κάποτε στο πνεύμα είναι ισχυρότερες από τις άλλες, των φυσικών στοιχείων. [...] Αν, αντί ν' αραδιάζεις λόγια, που μία μέρα θα τα ξεβράσει ο πουνέντες του χρόνου όπου λάχει, μελετάς το σκαρί, δεν πραγματοποιείς μίαν εκζήτηση αισθητική· εκπληρώνεις μία λειτουργική ανάγκη. / [...] Ο ποιητής δείχνει. Και η ορατότητα μεγαλώνει, εντείνεται, λαμπικάρει, τόσο περισσότερο όσο το κάθε στοιχείο βρίσκει την ακριβή του θέση μέσα σ' ένα σύνολο που κάνει τα επίπεδα να συγκλίνουν και να καταλήγουν στη μία και διαρκή λάμψη», *Ibidem*, pp. 180-181.

⁸² «Προσπάθησε να οδηγήσεις την τεχνική τελειότητα στη φυσική της κατάσταση», ELITIS, O. (2002), p. 411.

⁸³ «El método del *ergo*»: «Και η τέχνη, μίαν απόσταση σχετική, που θα της επιστρέψει να πάρει το χαρακτήρα του αναπότρεπτου, όπως ακριβώς η Μοίρα —προς την αντίθετη κατεύθυνση ωστόσο της Μοίρας— έτσι που τελικά να την εξουδετερώσει. Επειδή κάτι τέτοιο είναι που επιδιώκει στο βάθος κάθε τέχνη, και ας μην κάνουμε τον ανήξερο», ELITIS, O. (1993), p. 170.

⁸⁴ «Εαν εγώ είμαι αυτή δεν έχει σημασία· / μία φωνή οφείλει νά 'ναι αυτόματη κι επαναληπτική / σαν όπλο με βεληνεκές που πιάνει αιώνες· / κι εγώ κινώ από τους Μογγόλους / φτάνω σαν τον υπερσιβηρικό / μ' ένα φωσάκι ατομικό κι ένα κλαδί μυρτιάς στο χέρι», ELITIS, O. (2002), pp. 430-432.

La poética de Elitis a este respecto, sin embargo, no posee sólo una dimensión antimoderna, antihistórica y antimaquinal. Fuera de estos condicionantes, la poesía es para él, ante todo, la fuerza capaz de corregir la realidad y aproximarla a un grado de perfección del que cotidianamente carece. Es otra forma, en el fondo la misma, de *indemnización*: la aniquilación del mal, la reducción a la esencia, la *re-velación* de la verdad, la salud, la *sobrenaturalidad* en que, siguiendo a los surrealistas, las dos caras del mundo se resuelven desechando lo perecedero, la inocencia de lo que está incesantemente en el *origen*, la magia que opera transmutaciones alquímicas sobre lo existente; todo ello sin determinaciones, esta vez, epocales. Este valor que llamaríamos *ontológicamente indemnizador* e incluso *farmacológico*, queda de manifiesto en sus dos más célebres declaraciones programáticas sobre el ser —no ya la técnica, en consonancia con la literatura moderna— de la poesía. La primera se encuentra en el texto «Declaración del 66», y es fácil ver en ella ecos de Rimbaud y de los surrealistas: «Entiendo la poesía como una fuente de inocencia llena de fuerzas revolucionarias, que es mi misión dirigir sobre un mundo intolerable para mi conciencia; con la esperanza de hacerlo, por medio de continuas transformaciones, más acorde con mis sueños. Hablo de un tipo de magia contemporánea cuyo mecanismo tiende también a revelar nuestra realidad más profunda»⁸⁵. Transformación y revelación, por tanto, proyección en todo caso de una verdad *interior* que remite al *secreto* que inaugura en la modernidad la fiduciariedad de la poesía. Las palabras finales de «Analogías de luz», la célebre entrevista con Ivar Ivask de 1975 —redactada en primera persona para un interlocutor cuya voz no aparece ni una sola vez en el texto, más semejante por consiguiente a un manifiesto personal que a un auténtico diálogo—, son prácticamente idénticas —parecen de hecho una mera reelaboración—, con la salvedad de que ahora se añade una referencia a la novedad y singularidad de su proyecto poético, una afirmación que a la luz de nuestro análisis puede fácilmente ponerse en duda. Acaso constituye incluso un ingrediente más de su ensamblaje en la tradición *moderna* —por paradójica que esta expresión pueda resultar—, caracterizada precisamente por el deseo rupturista de inaugurar, en cada punto de la historia, una nueva (a)historicidad para la literatura: «Considero a la poesía una fuente de inocencia llena de fuerzas revolucionarias. Mi misión es dirigir estas fuerzas contra un mundo que mi conciencia no puede aceptar, de modo que a través de transformaciones sucesivas pueda poner ese mundo en

⁸⁵ «Αντιλαμβάνομαι την ποίηση σαν μία πηγή αθωότητας γεμάτης από επαναστατικές δυνάμεις, που αποστολή μου είναι να τις κατευθύνω επάνω σ' έναν κόσμο απαράδεκτο για τη συνείδησή μου· ελπίζοντας, μέσ' από συνεχείς μεταμορφώσεις, να τον κάνω πιο σύμφωνο με τα όνειρά μου. Μιλώ για μία σύγχρονου τύπου μαγεία, που ο μηχανισμός της τείνει κι εκείνος στην αποκάλυψη της βαθύτερης μας πραγματικότητας», ELITIS, O. (1993), p. 207.

armonía con mis sueños. Me refiero aquí a un género contemporáneo de magia cuyo mecanismo conduce al descubrimiento de nuestra realidad verdadera. Por eso creo que, con el idealismo como punto de partida, me dirijo hacia un punto que no ha sido abordado en absoluto hasta hoy. Con la esperanza de lograr una liberación de todas las ataduras y una justicia identificada con la luz absoluta, soy un idólatra que, sin quererlo, desemboca en la santidad cristiana»⁸⁶. Si en el apartado anterior encontrábamos una idealización de la naturaleza, es decir, del mero ser del mundo —sacralidad perdida en la modernidad que la poesía aspiraba a re-generar—, aquí es imposible pasar por alto cierto anticosmismo coherente con los ecos surrealistas que estas dos declaraciones evidencian. Ambos pasajes sugieren que la «realidad verdadera» no es aquella que percibimos inmediatamente, sino la que subyace, como según vimos querían ciertos románticos, bajo la superficie de los fenómenos. De este modo, la poesía tiene la obligación de hacer visible aquello que cotidianamente no lo es, aunque sólo sea, cumpliendo un gesto fiduciario, en su misma invisibilidad. La *indemnización* se desplaza aquí, por consiguiente, a un intento de corrección general de la vida, no sólo de las condiciones históricas presentes. El objetivo es, como en gran parte de las corrientes poéticas modernas, *indemnizar* lo *indemne*, es decir, alcanzar una *super-vivencia* o una *sobrenaturaleza* en que la vida o la naturaleza se ofrezcan salvadas en aquello que las excede, llámese *surnaturalisme*, superrealidad o, según veremos en breve, *tercer estado*. En cualquier caso, el ejercicio de la poesía como categoría ontológica cumple simultáneamente aquí los dos rasgos definitorios de lo *religioso*: la exigencia originaria de la fe⁸⁷ y la *indemnización* de lo san(t)o, lo *heilig*.

⁸⁶ «Θεωρώ την ποίηση μία πηγή αθωότητας γεμάτης επαναστατικές δυνάμεις. Αποστολή μου είναι να κατευθύνω τις δυνάμεις αυτές κατεναντίον ενός κόσμου που δεν μπορεί να αποδεχτεί η συνείδησή μου, έτσι ακριβώς, ώστε μέσω διαδοχικών μεταμορφώσεων να φέρω τον κόσμο αυτόν σε αρμονία με τα όνειρά μου. Αναφέρομαι εδώ σ' ένα σύγχρονο είδος μαγείας, ο μηχανισμός της οποίας οδηγεί στην ανακάλυψη της αληθινής μας πραγματικότητας. Γι' αυτό πιστεύω ότι, με αφετηρία τον ιδεαλισμό, κατευθύνομαι προς ένα σημείο που δεν έχει δοκιμαστεί καθόλου ίσαμε σήμερα. Ελπίζοντας στην επίτευξη μίας απελευθέρωσης απ' όλα τα δεσμά και μίας δικαιοσύνης που θα ταυτιζόταν με το απόλυτο φως, είμαι ένας ειδοολόγος που, αθέλητα, καταλήγει στη χριστιανική αγιότητα», ELITIS, O. (1979), pp. 202-203.

⁸⁷ Indemnidad y secreto fiduciario se mezclan en un pasaje del discurso de recepción del premio Nobel que Elitis leyó ante la Academia de Estocolmo. La poesía es capaz de penetrar en la zona desconocida, más allá de las Luces de la razón, en que se origina la vida, a la vez que es el elemento más *indemne*, el menos atacado por la caducidad. Contribuye, pues, a preservar todo aquello que mantiene la vida en su misma fuente, y lo *re-vela* fiduciariamente en su *luz otra*, la *διαφάνεια*. Con ella nos sitúa frente al origen puro de toda *vivencia* y, por tanto, de toda *sacralidad*, que constituye una «región prohibida»: «Y la Poesía, que se erige allí donde el racionalismo depone las armas, toma el relevo para adentrarse en la zona prohibida, demostrando así que es la menos afectada por la caducidad. Asegura, en la pureza de su forma, la salvaguarda de los elementos permanentes que hacen viable la vida. Sin ella, sin su vigilancia, esos elementos desaparecerían en la oscuridad de la conciencia como las algas en las profundidades marinas. Por eso necesitamos la transparencia. Para distinguir claramente los nudos en el hilo que, tensado a través de los siglos, nos ayuda a mantenernos en pie sobre esta tierra» («Και η Ποίηση, που εγείρεται στο σημείον όπου ο ορθολογισμός καταθέτει τα όπλα του για να τ' αναλάβει εκείνη και να προχωρήσει μέσα στην απαγορευμένη ζώνη, ελέγχεται

Elitis confirma que la marca distintiva de la poesía y, en consecuencia, de los Poetas, es su distancia de la «realidad corriente», su capacidad para recomponer, al modo de una combinatoria que intercambia e identifica la escritura y el mundo, los materiales de la existencia para construir con ellos, por medio de una operación que llamaríamos *sintáctica*, un Paraíso. Se trata de una operación, y ello es importante, realizada desde el ámbito absoluto de lo espiritual, que es también el de la poesía, lo cual demuestra hasta qué punto persiste una vocación metafísica —a pesar del esfuerzo denodado, tanto de Elitis como de los propios surrealistas, por tachar el prefijo y reinmanentizar sus gestos *religiosos* achacándolos a la simple *física*, a lo material⁸⁸— en los terrenos de la lírica moderna. Sólo el espíritu —taumatúrgico, visionario— puede lograr la recomposición que la percepción común no permite. Esta tarea exclusiva y primordial de la poesía implica su valor no sólo absoluto sino unitario, así como la preeminencia de su dimensión ontológica respecto a la competencial; cualquier distinción de índole técnica o diferencial, frente a ella, sólo puede tener una importancia menor y secundaria: «Y sin embargo de *lo que es* a *lo que puede ser* se atraviesa un puente que conduce, ni más ni menos, del Infierno al Paraíso. Y lo más extraño: un Paraíso hecho exactamente de los mismos materiales de que está hecho el Infierno. Lo único que varía es la percepción de la disposición de esos materiales —basta imaginarla sobre el modelo de la arquitectura de la moral y de los sentimientos para comprenderlo—, pero es suficiente para determinar la inconmensurable diferencia. Y si la realidad, que los hombres configuran con la mitad del potencial de sus sentidos y de sus sentimientos, no permite por el momento, y acaso no permita nunca, la *otra arquitectura* o, dicho de otro modo, la *recomposición revolucionaria*, el espíritu queda libre y, en mi opinión, es el único que puede llevarla a cabo. Ése es el rasgo común que distingue al linaje de los poetas: su distancia de la realidad corriente. A partir de ahí, el modo en que reaccionan —y que los clasifica fatalmente en diferentes categorías— no puede resultar de ninguna manera un criterio valorativo»⁸⁹. Frente a quienes utilizan sus

να είναι ίσα ίσα εκείνη που προσβάλλεται λιγότερο από τη φθορά. Διασώζει σε καθαρή μορφή τα μόνιμα, τα βιώσιμα στοιχεία, που καταντούν δυσδιάκριτα μέσα στο σκότος της συνείδησης, όπως τα φύκια μέσα στους βυθούς των θαλασσών. Να γιατί μας χρειάζεται η διάφανεια. Για να διακρίνουμε τους κόμπους στο νήμα που μέσ' από τους αιώνες τεντώνεται και μας βοηθεί να σταθούμε όρθιοι πάνω σ' αυτή τη γη», ELITIS, O. (1993), p. 321.

⁸⁸ Elitis habla incluso en repetidas ocasiones de una «φυσική μεταφυσική», una «metafísica física» o «natural», donde la tachadura del prefijo, tan explícita, implica un intento de reinscripción de la trascendencia de las religiones tradicionales sobre el horizonte de una inmanencia moderna que, sin embargo, no se resigna a perder la *sacralidad* que los conceptos de Grecia, de luz o de poesía son capaces de re-generar en ella. De este modo, en contra de las pretensiones antimetafísicas del surrealismo o de Elitis —en el cual son, sin embargo, mucho más ligeras—, seguimos dentro de la escena de la metafísica y de la *religiosidad*. Sobre la «metafísica física», cfr. por ejemplo «Declaración del 51», *Ibidem*, p. 206, o KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 41.

⁸⁹ «Antes que nada, la poesía»: «Κι όμως από το τί είναι στο τί μπορεί να είναι περνάς μία γέφυρα που σε πάει, ούτε λίγο ούτε πολύ, από την Κόλαση στον Παράδεισο. Και το πιο παράξενο: έναν

poemas para expresar la gran nostalgia por esta distancia frente a lo esencial, Elitis considera, haciéndose eco sin duda de la célebre consigna de Rimbaud asumida por el surrealismo («hay que cambiar la vida»), que la poesía debe asumir la labor de corregir la existencia y construir po(i)éticamente su propia sacralidad, alcanzando a través de su acción *indemnizadora* la visión del paraíso que falta: «Son muchos [...] los que pretenden, exagerando siempre en la intensidad y en el tejido dramático del discurso, expresar su profunda tristeza por esta distancia, plasmar de cualquier modo la situación del condenado al Infierno. Y hay otros, más cercanos, en mi opinión, a la imaginación que a la reflexión, que por naturaleza abordan una constante “corrección paralela” de la vida, que sienten la inamovible necesidad de expresar “directamente” su tendencia a ver un Paraíso»⁹⁰. La «corrección», equivalente a una sanación de lo que está enfermo, es el objetivo de toda verdadera poesía, que trata de emular a Dios aplicando una nueva *sacralidad* indemne sobre la realidad creada por Él o bien procura *vivificar* los mensajes de la trascendencia: «La Poesía nació para corregir los errores de Dios; o, si no, al menos para mostrar cuán equivocadamente hemos concebido su don»⁹¹. Esta intervención salvífica del arte acaba conduciéndonos, a través de la recomposición o incluso la inversión del mundo en una representación que nunca es pasiva, a la verdadera realidad (para María Nefeli el otro lado del espejo, la imagen, es un ámbito más real que el mundo que refleja: «en el mundo interior del espejo allí donde camino / buscando mi día verdadero»⁹²), la realidad *indemnizada*, pintada con los colores de un paraíso revelado en un pequeño gesto: «La realidad estable, definitiva, irrevocable, se debe a sus manos [las de los artistas]

Παράδεισο φτιαγμένον από τα ίδια υλικά που είναι φτιαγμένη ακριβώς και η Κόλαση. Δεν είναι παρά η αντίληψη για τη διάταξη των υλικών που διαφέρει —ας την φαντασθεί κανένας επάνω στην αρχιτεκτονική της ηθικής και των αισθημάτων για να καταλάβει—, αλλά που είναι αρκετή ωστόσο για να προσδιορίσει την απροσμέτρητη διαφορά. Εάν η πραγματικότητα, που τη διαμορφώνουν με το ήμισυ του δυναμικού των αισθήσεων και των αισθημάτων τους οι άνθρωποι, δεν επιτρέπει, για την ώρα, και ίσως δεν επιτρέπει ποτέ, την *άλλη αρχιτεκτονική* ή, αλλιώς, την *επαναστατική ανασύνθεση*, το πνεύμα μένει ελεύθερο και, για την αντίληψή μου, παραμένει το μόνο που μπορεί να την αναλάβει. Νά ποιο είναι το κοινό γνώρισμα που χαρακτηρίζει το γένος των ποιητών: η διάστασή τους με την τρέχουσα πραγματικότητα. Από κει και πέρα, ο τρόπος που αντιδρούν —και που τους κατατάσσει μοιραία σε χωριστές συνομοταξίες— για κανένα λόγο δεν μπορεί ν’ αποτελέσει αξιολογικό κριτήριο», ELITIS, O. (2000), pp. 9-10.

⁹⁰ «Antes que nada, la poesía»: «Είναι πολλοί [...] που επιδιώκουν, υπερβάλλοντας ολοένα σε οξύτητα και δραματική του λόγου υφή, να εκφράσουν τον βαθύ τους καημό γι’ αυτή τη διάσταση, ν’ αποτυπώσουν έτσι ή αλλιώς τις συνθήκες του καταδικασμένου στην Κόλαση. Και είναι άλλοι, πλησιέστεροι, νομίζω, αυτοί προς τη φαντασία παρά προς τη σκέψη, και από τη φύση τους πλασμένοι έτσι ώστε να προβαίνουν σε μία συνεχή “παραδιόρθωση” της ζωής, που αισθάνονται την ακατανίκητη ανάγκη να εκφράσουν “ευθέως” τη ροπή τους προς το όραμα ενός Παραδείσου», *Ibidem*, p. 10.

⁹¹ «Memorial para Andreas Embiricos»: «Η Ποίηση έγινε για να διορθώνει τα λάθη του Θεού· ή, εάν όχι, τότε για να δείχνει πόσο λανθασμένα εμείς συλλάβαμε τη δωρεά του», ELITIS, O. (1993), p. 116.

⁹² «Through the mirror»: «Στον μέσα κόσμο του καθρέφτη εκεί που βηματίζω / ψάχνοντας την αληθινή μου μέρα», ELITIS, O. (2002), p. 380.

que, muchas veces, al desplazar algo mínimo, aíslan la sensación del objeto que la provoca, la manipulan de un modo distinto, y nos descubren una perspectiva del mundo más próxima a la real, si se puede decir algo así. Sin embargo, es verdad. Un poco más a la derecha, un poco más arriba, un poco más rojo, un poco más amarillo, y helo ahí: se enciende la lucecita en el Paraíso de los entendidos»⁹³. La *atopía* del arte, en consecuencia, gracias a la espectralidad de su dimensión exclusivamente imaginal, representa la única realidad verdadera, permanente, aquella que, como veíamos en el *Axion Estí*, es salvada en la precaria fugacidad de un relámpago, sobre el débil trazo de una luz intangible que sin embargo perdura para la eternidad. Y hace de la otra realidad, la que percibimos cotidianamente, una ilusión efímera, cargada de dolor, enfermedad y muerte.

Por ello mismo son frecuentes en las referencias de Elitis a la poesía las oposiciones dialécticas entre salud y enfermedad, muerte y supervivencia, caducidad y perduración, que generan en torno a sí toda una constelación de sentidos asociados a la pureza, el mal, lo natural, lo naciente, el milagro, lo griego. Muerte, enfermedad o caducidad son los errores de Dios —acaso esos «remordimientos por el cielo» de su libro de 1960— que la poesía y el arte vienen a (sub)sanar en la *atopía* espectral —inaccesible pues a la merma y a la muerte por hallarse *más allá* de lo vivo, en la *super-vivencia* del fantasma— de sus imágenes, las cuales los ponen en fuga⁹⁴ y los sustituyen finalmente por otra forma de divinidad inocente e invulnerable. Sucede

⁹³ «Camino privado»: «Η σταθερή, η οριστική, η μη ακυρώσιμη πραγματικότητα οφείλεται στα χέρια τους· που, μετατοπίζοντας πολλές φορές κάτι ελάχιστο, αποσπούν την αίσθηση από το αντικείμενο που την προκαλεί, τη χειρίζονται κατά διαφορετικό τρόπο κι αποκαλύπτουν σ' εμάς τους άλλους μία κάτοψη του κόσμου πλησιέστερη προς την πραγματική, εαν μπορεί να το πει αυτό κανένας. Που εντούτοις είναι αλήθεια. Λίγο δεξιότερα, λίγο ψηλότερα, λίγο πιο κόκκινο, λίγο πιο κίτρινο, κι ευθύς να: το φωτάκι ανάβει στον Παράδεισο των κατανοούντων», ELITIS, O. (1993), p. 388.

⁹⁴ La poesía actúa, y lo veremos más adelante con detalle, como un conjuro que en la ritualidad de una serie de gestos mínimos e inexplicables, incluso en la simple apertura de la voz o la escritura, aleja el mal tal como desde tiempos inmemoriales vienen haciendo los pueblos primitivos —de nuevo apreciamos la evocación de un pasado mítico, premoderno, como antecedente de la nueva *era poética*— en su *religiosidad* natural, que es también una suerte de medicina: «Los pueblos primitivos, poetas antes del siglo de los poemas, al no tener espejo (literal y metafóricamente) donde hacer el mamarracho, revertían el mal recitando palabras terribles e incomprensibles. Así, hasta hace pocos años, nuestras nodrizas isleñas, con absoluta seriedad, expulsaban a los espíritus de sobre nuestras cunas pronunciando palabras sin sentido, con una ramita de cualquier humilde hierba en la mano que adquiriría quién sabe qué desconocidas facultades única y exclusivamente por la inocencia de su naturaleza. Esa ramita con las facultades desconocidas de la inocencia, y las extrañas palabras que la acompañan, son exactamente la Poesía» («Crónica de una década»: «Οι πρωτόγονοι λαοί, ποιητές πριν από τον αιώνα των ποιημάτων, μην έχοντας στη διάθεσή τους καθρέφτη (κυριολεκτικά και μεταφορικά) για να κορδακίζονται, το κακό το αναποδογυρίζανε απαγγέλοντας λόγια τρομερά και ακατανόητα. Έτσι, ως πριν λίγους χρόνους ακόμα, οι νησιώτισσες παραμάνες μας, με άκρα σοβαρότητα, διώχνανε πάνω απ' την κούνια μας τα δαιμονικά, προφέροντας λόγια δίχως νόημα, κρατώντας ένα φυλλαράκι ταπεινού χόρτου που έπαιρνε ποιος ξέρει τί άγνωστες δυνάμεις από την αθωότητα και μόνο της ίδιας του της φύσης. Αυτό το φυλλαράκι με τις άγνωστες δυνάμεις της αθωότητας, και τα παράξενα λόγια που το συνοδεύουν, είναι ακριβώς η Ποίηση»), ELITIS, O. (2000), pp. 407-408.

principalmente con la muerte, que se halla en la propia base de la poesía según una célebre afirmación de «Antes que nada, la poesía»: «He ahí por qué escribo. Porque la Poesía comienza desde el momento en que la Muerte no tiene la última palabra»⁹⁵. Ello nos da a entender, por una parte, que la Poesía —nuevamente en mayúscula, como corresponde a su dimensión ontológica— nace de la posibilidad, inherente a la existencia, de que la muerte no tenga un dominio absoluto sobre la vida —la cual contiene, por tanto, una semilla de la regeneración inagotable que la poesía opera— y, por otra, que es ella con su intervención la que, como una cuña, detiene a la muerte e impide que se cierre el círculo de lo real. Así, es de nuevo, apertura, apertura *desde* la muerte y el mal de la caída —lógica de la *autoinmunización*, en consecuencia—, y apertura *en el seno* de la muerte que la cortocircuita y traza sobre su negrura la marca blanca ya otras veces vista como posibilidad de un *reorigen* perpetuo. Por ese motivo se trata, según leemos en la frase siguiente, de una vida más allá de la vida, de una *sobrenaturalidad* que anula el juego de las diferencias y se afirma de un modo absoluto, como una utopía milenarista, sobre la fusión definitiva de los contrarios: «Es el final de una vida y el comienzo de otra que es igual a la primera pero marcha muy profundamente, hasta el punto más extremo que ha podido rastrear el alma, en los confines de los opuestos, allí donde el Sol y el Hades se tocan»⁹⁶. *Tercer estado* surrealista al que Elitis se refiere otras veces o *coincidentia oppositorum* de raigambre mística, la poesía consigue deshacer el imperio de la muerte y, con ello, también el de la vida, que en el fondo no es sino la amenaza constante de la disolución. Nos otorga, por consiguiente, una *super-vivencia* cuyas concomitancias con la trascendencia religiosa quedan de manifiesto en el pasaje inmediatamente posterior: «[La Poesía es] el camino interminable hacia la luz Natural, que es el Verbo (Λόγος), y la luz Increada, que es Dios. Por eso escribo. Porque me apasiona obedecer a lo que no conozco, que es mi yo íntegro, y no esta mitad que deambula por las calles y “se halla inscrita en los registros del Ayuntamiento”»⁹⁷. Obedecer a lo que no se conoce, renunciar sacrificialmente a la personalidad mundana, como en una muerte o una consagración *religiosa*, conduce a anular el *yo* carnal —en terminología mística de las más diversas tradiciones— y reencontrar en la alteridad absoluta la plenitud invulnerable del ser. Es una reformulación del «je est un autre»

⁹⁵ «Να γιατί γράφω. Γιατί η Ποίηση αρχίζει από κει που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο Θάνατος», *Ibidem*, p. 42.

⁹⁶ «Είναι η λήξη μίας ζωής και η έναρξη μίας άλλης, που είναι η ίδια με την πρώτη αλλά που πάει πολύ βαθιά, ως το ακρότατο σημείο που μπόρεσε ν' ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος και ο Άδης αγγίζονται», *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷ «Η ατελεύτητη φορά προς το φως το Φυσικό, που είναι ο Λόγος, και το φως το Άκτιστον, που είναι ο Θεός. Γι' αυτό γράφω. Γιατί με γοητεύει να υπακούω σ' αυτόν που δε γνωρίζω, που είναι ο εαυτός μου ολάκερος, όχι ο μισός —που ανεβοκατεβαίνει τους δρόμους και “φέρεται εγγεγραμμένος στα μητρώα αρρένων του Δήμου”», *Ibidem*, p. 42.

de Rimbaud y, por supuesto, de las teorías del surrealismo acerca del inconsciente como núcleo *indemne* y superior, en tanto alejado de la cotidianidad alienante, de la vida. En ese sentido, la poesía significa entregarse a lo *otro*, a la dimensión inversa de lo desconocido que, a través de una suerte de inmolación autoinmunitaria, nos garantizará la resurrección del mundo en el seno mismo de la muerte. La caducidad se nos presenta con la poesía como la vía misma para superarla, igual que sólo quien ha atravesado la muerte puede *sobre-vivir*: «Es justo dar a lo desconocido el lugar que le corresponde; he ahí por qué debemos escribir. Porque la Poesía nos desaprende el mundo tal como lo hemos encontrado: el mundo de la caducidad, que a veces viene a mostrarnos que es el único camino para trascender la caducidad, en el sentido en que la Muerte es el único camino para la Resurrección»⁹⁸. Efectuada una vez más la borradura del mundo (la Poesía, con su poder omnímodo, nos lo «desaprende»), nos hallamos ante la resurrección de(l) Dios o de lo divino en la promesa incesante de un origen perpetuo, con la muerte y la caducidad finalmente *indemnizadas*. Por esa razón la mera idea del arte como absoluto transpersonal podía actuar durante la guerra como un consuelo para el autor frente al peligro de la muerte. En el texto autobiográfico «Crónica de una década», su efecto se describe prácticamente en los términos de una devoción religiosa al uso. Ella le transmitía la confianza en la posibilidad de una existencia superior, le sugería la visión de un paraíso y concentraba sus fuerzas, en contra de la muerte, en la fuente común de la vida y el milagro, tan opacados en la orgía sangrienta y maquinal de la guerra: «Buscaba un consuelo más allá de las armas o de la suerte personal de cada uno de nosotros. Y lo encontraba en una fuerza distinta, que sabe hacerse luz en la oscuridad, conciencia en el delirio, perdurabilidad en la miseria de las mezquinas obras humanas. Se trata de un sentimiento de confianza en la vida que la capacidad del Arte de recrearla en un nivel superior, de convencernos de que, a partir de un punto determinado, todo es factible, despierta en nuestro interior. [...] No se trata únicamente de un camino hacia el Bien, ni de una insistencia en la visión del Paraíso que tan injustamente hemos dejado escapar de nuestras manos y que una voz nos llama constantemente a restaurar; no es sólo ese sentimiento lo que nos sugiere la idea del Arte en vísperas de la muerte. Es una auténtica concentración, con todas nuestras fuerzas orgánicas, hacia la fuente de la vida, que a la vez es la única fuente del milagro»⁹⁹.

⁹⁸ «Είναι σωστό να δίνουμε στο άγνωστο το μέρος που του ανήκει· νά γιατί πρέπει να γράφουμε. Γιατί η Ποίηση μας ξεμαθαίνει από τον κόσμο, τέτοιον που τον βρήκαμε: τον κόσμο της φθοράς, που έρχεται κάποια στιγμή να δούμε ότι είναι η μόνη οδός για να υπερβούμε τη φθορά, με την έννοια που ο Θάνατος είναι η μόνη οδός για την Ανάσταση», *Ibidem*, pp. 42-43.

⁹⁹ En medio de la batalla, la idea de Grecia (y de que «en la dimensión espiritual tenía ya logros que la hacían invulnerable») junto con la del arte y la poesía que aparece en esta cita, hacen al joven Elitis sentirse sintomáticamente *indemne*, es decir, incapaz de recibir daño alguno de las bombas que caen a

Esta fuerza vital que la poesía o el arte proyectan tiene también como función compensar la mengua de la enfermedad, que no sólo representa una amenaza para lo vivo, sino también una carencia moral. El dolor y el peligro son para Elitis una forma del mal que la Poesía, con la mayúscula que la instituye como un ámbito de sacralidad incontestable, combate con una ética superior, casi diríamos revelada, fruto de un Bien identificado con el sol que en Grecia tiene una adaptación *natural* —incluso emana de ese proteico concepto que es *lo griego*¹⁰⁰— y que se halla por encima de los códigos morales surgidos de la filosofía, la política o la ideología. En el relato entre alegórico y simbólico de su iniciación a la poesía que nos presenta en el ensayo «Antes que nada, la poesía», las nociones del mal, la enfermedad, el dolor y las constricciones sociales o políticas se entrelazan para ser combatidas por el Bien, la libertad y la *indemnidad* de la vida inaugurada por lo poético. Es, en principio, la misma enfermedad de un niño —emblema de la vida pura, naciente, en peligro— lo que impulsa a Elitis a emprender el camino de la *indemnización* a través de los símbolos de una sacralidad natural —y a la vez textual, según vemos en sus referencias a los nombres y la escritura— que no posee un contenido dogmático definido sino que, una vez más, consiste en una sacralización de la naturaleza griega que incluye asimismo al amor. El incremento de sentido y de vida generado por el Poeta dispensa la salud al mundo neutralizando dos formas de enfermedad: la enfermedad propiamente dicha, en los hospitales, y la tiranía de las leyes y de la colectividad, en las cárceles; la Poesía se establece pues como una ética universal cuya ley estética, emanada de una trascendencia fiduciaria y absoluta, prevalece sobre el contrato social meramente humano, sobre las formas variables y caducas de la política: «Un niño enfermo me hizo experimentar por primera vez cómo se plantan las caracolas. Perdí el temor y construí una pequeña iglesia con agua de mar. Olía como una cueva, y allí, junto al altar, enseguida reventaron los lirios. Y con las

su alrededor. «Eso explica, creo —dice en la frase inmediatamente anterior al pasaje citado—, mi extraña reacción ante el peligro». He aquí el fragmento completo: «...η ιδέα πως η Ελλάδα στο πνευματικό επίπεδο είχε κιόλας επιτεύγματα που την καθιστούσαν άτρωτη. Κάτι τέτοιο εξηγεί, νομίζω, καλύτερα την παράδοξη αντίδρασή μου στον κίνδυνο. Ζητούσα μία παρηγοριά πέραν από τα όπλα ή την ατομική τύχη του καθενός μας. Και την έβρισκα σε μία δύναμη άλλη, που ξέρει να γίνεται φως μέσα στο σκοτάδι, συνείδηση μέσα στον παραλογισμό, διάρκεια μέσα στην αθλιότητα των μισερών ανθρώπων έργων. Πρόκειται για ένα αίσθημα εμπιστοσύνης που σου γεννά για τη ζωή η δυνατότητα της Τέχνης να την αναπλάθει σ' ένα ανώτερο επίπεδο, να σε πείθει ότι όλα είναι, από ένα σημείο και πέρα, εφικτά. [...] Δεν είναι μία φορά προς το Αγαθό μονάχα, μία εμμονή στο όραμα του Παραδείσου, που αφήσαμε να φύγει μέσ' απ' τα χέρια μας τόσο άδικα, και που κάποια φωνή μάς καλεί διαρκώς να το αποκαταστήσουμε· δεν είναι αυτό μονάχα το αίσθημα που μας υπαγορεύει η ιδέα της Τέχνης στις παραμονές του θανάτου. Είναι μία αληθινή συσπείρωση πια, με όλες μας τις δυνάμεις τις οργανικές, προς την πηγή της ζωής, που είναι και η μόνη πηγή του θαύματος», *Ibidem*, p. 410.

¹⁰⁰ Hasta cierto punto, la *indemnización* por la poesía se identifica en Elitis, y lo veremos después, con una expansión universal de los valores griegos. Cfr. al respecto por ejemplo «Από την πραγματικότητα στην “ουτοπία” με οδηγό την “αλληλουχία των κρυφών νοημάτων” του Οδυσσέα Ελύτη», de Azanasios Gótonos, en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 473-486.

hierbas creaba nombres y con los nombres mujeres que abrazaba sintiendo a sus cinturas exhalar un temblor y una frescura como de agua que corre. Al final, llegué a pensar apenas algo, y verlo trazarse con mayúsculas sobre la piedra. Me quité un gran peso de encima, como si se hubiesen vaciado de repente las cárceles y los hospitales»¹⁰¹. Casi a continuación, en una escena que recuerda al mito de la caverna de Platón, el Poeta crea el sol que ve reflejado sobre una pared en su cautiverio, crea el original para restañar un daño¹⁰², una mengua en la humanidad y en la naturaleza, se coloca en definitiva *antes* de la vida a la par que después, productor y producto del sol al mismo tiempo, origen y originado de una trascendencia de la que nosotros y nuestro mundo no somos más que una imagen: «— Él también vivía en una celda y contemplaba ante sí el mismo muro. Sólo a través del alto ventanuco llegaba de vez en cuando una mancha de luz trémula, eso era todo. — No puede ser, decía yo, no puede ser. Si aquí hay una mancha de luz así, en algún lugar ha de estar el sol. Lo creé como el hambriento el pan en su sueño»¹⁰³. La necesidad del gesto poético surge ante la irrupción del mal y el dolor en el mundo —que gime, se amorata—; el Poeta siente la necesidad de crear algo vivo, indemne, en contra de quienes se limitan a reproducir el dolor, y por tanto a prolongarlo, en sus obras. El acto poético es equivalente a un acto sexual en el cual puede aspirarse a preservar algo puro, una continuidad que se sustraiga a la muerte, o al menos la espacie, a través de un perpetuo renacimiento. El hueco de la escritura es capaz no sólo de salvar «un puñado de agua clara», sino además de purificar, es decir, *indemnizar* la naturaleza en los poemas, librándola de la caducidad y el deterioro y conduciéndola a su más profunda esencialidad: «— Hasta que en determinado momento todo comenzó a amoratarse y gimió a lo lejos, le pareció, la garganta del mar. — Era que no soportaba ser sólo una mitad en este mundo, y deseaba a la Poesía como a una mujer; para que me diera un hijo, quizá de uno a otro no muriera. Jamás se me ocurrió gritar que todo

¹⁰¹ «Ένα παιδάκι άρρωστο μ' έκανε πρώτη φορά να δοκιμάσω πώς φυτεύουν τα όστρακα. Ξεθαρρεύτηκα κι έχτισα με θαλασσινό νερό μίαν εκκλησιούλα. Μύριζε σα σπηλιά, κι εκεί σιμά στο ιερό φούντωναν μεμιάς κρίνοι. Κι από τα χόρτα έφτιαχνα ονόματα κι από τα ονόματα γυναίκες που τις αγκάλιαζα κι ένιωθα τη μέση τους ν' αναδίνει τρεμούλα και δροσιά σαν το τρεχούμενο νερό. Στο τέλος, έφτασα να συλλογίζομαι μονάχα κάτι, και να το βλέπω να χαράζεται με κεφαλαία στην πέτρα. Ένα μεγάλο βάρος μού 'φευγε, σάμπως νά 'χαν αδειάσει μονομιάς οι φυλακές και τα νοσοκομεία», ELITIS, O. (2000), p. 15.

¹⁰² Lo cual se imbrica perfectamente con las nociones sobre la prioridad de la imagen, el simulacro o el *είδωλον* platónico sobre el objeto real o el *είδος*, que veremos más adelante. Se diría que, en la concesión del primado absoluto de lo humano a la Poesía por encima de la filosofía o la política (y, por tanto, a la imaginación, la *poiesis* y la belleza por encima de la verdad o la *adecuación*), Elitis invierte simbólicamente el mito platónico de la caverna para no sólo restaurar a los poetas expulsados de la célebre República, sino además entregarles el cetro de la ciudad.

¹⁰³ «— Σ' ένα κελί ζούσε κι εκείνος και θωρούσε αντίκρυ του τον ίδιο τοίχο. Απ' το ψηλό παραθυράκι μία κηλίδα φωτεινή έφτανε μόνο κάπου-κάπου κι έτρεμε· αυτό ήταν όλο. — Δεν μπορεί, έλεγα, δεν μπορεί. Για να υπάρχει εδώ μία τέτοια φωτεινή κηλίδα, κάπου θα υπάρχει ο ήλιος. Τον έπλαθα όπως ο πεινασμένος το ψωμί στον ύπνο του», *Ibidem*, pp. 15-16.

a mi alrededor era turbulento. Si apenas pudiera salvar un puñado de agua clara. Lloraba frente al mar y veía en los poemas purificarse el cielo»¹⁰⁴. Frente a la protesta política o ideológica, la acción *religiosa* de la poesía. Más allá de todo poder terrenal, ella puede fundar, con palabras que se identifican con la naturaleza, una región que, en su mentira, es más verdadera que la verdad, una utopía o *atopía* que se sitúa por encima de lo transaccional. Así sucede en el fragmento XVII de «Incensar lo sublime», una de las secciones de *El Pequeño Nautilo*; allí el Poeta promete a la figura antigua de la Core de Tera, representante de una grecidad que atraviesa los siglos, una salvación por la poesía que tendrá implicaciones morales: «No soy pintor, Core de Tera. Pero te diré con cal y con mar. Te proyectaré con lo que escribo en lo que hago. Te ofreceré una vida (la vida que no he conseguido) sin policías, sin expedientes, sin celdas. Sólo con un pájaro blanco sobre tu cabeza. Plantaré viñas-palabras. Construiré un Palacio con lo que me das para amar»¹⁰⁵.

La recuperación del milagro perdido¹⁰⁶, de este modo, tiene que ver con la constante inversión de la enfermedad, la muerte y la caducidad del mundo presente, que la poesía cumple devolviéndonos, como hemos visto ya en varias ocasiones, a un *reorigen* perpetuo. Es, en el fondo, la *originariedad* inherente al concepto mismo de Poesía y a lo griego, caracterizados ambos, como hemos expuesto más arriba, por abrir a una *revelabilidad* capaz de instaurar, aun en el seno mismo de la muerte, una *sacralidad* inaugural. No se trata sólo de la restauración plena de lo viviente, sino,

¹⁰⁴ «Ωσπου κάποια στιγμή πήραν να μελανιάζουν όλα και βόγκηξε μακριά, του εφάνηκε, ο λαιμός του πόντου. – Ήτανε που δεν το υπόφερα νά 'μαι μισός σ' αυτό τον κόσμο· κι αποζητούσα την Ποίηση σαν τη γυναίκα· να μου δώσει ένα παιδί, μήπως κι απ' τό 'να στ' άλλο δεν πεθάνω. Ποτέ δεν πήγε ο νους μου να φωνάξω που όλα γύρω μου ήτανε θολά. Μία φουχτιά νερού καθάριου ας ήταν δυνατόν να σώσω. Έκλαια μπρος στα κύματα κι έβλεπα στα ποιήματα να καθαρίζει ο ουρανός», *Ibidem*, pp. 16-17.

¹⁰⁵ «Δεν είμαι ζωγράφος, Κόρη Θηρασία. Μα θα σε πω με ασβέστη και με θάλασσα. Θα σε προεχτείω μ' αυτά που γράφω σ' αυτά που πράττω. Θα σου προσφέρω μία ζωή (τη ζωή που δεν αξιώθηκα) χωρίς αστυνόμους, χωρίς φακέλους, χωρίς κελιά. Μόνο μ' ένα λευκό πουλί πάνω από το κεφάλι σου. Θα φυτέψω αμπέλια-λέξεις. Θα κτίσω Ανάκτορα μ' αυτά που μου δίνεις ν' αγαπώ», ELITIS, O. (2002), p. 529.

¹⁰⁶ Según algunos críticos, esta resurrección del milagro perdido es el objetivo fundamental de la poesía de Elitis, cfr. por ejemplo de Azanasios Gótoivos «Από την πραγματικότητα στην “ουτοπία” με οδηγό την “αλληλουχία των κρυφών νοημάτων” του Οδυσσέα Ελύτη», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 473-474. En el poema «Versículos místicos», perteneciente a *Los medio hermanos*, el poeta escenifica una ascesis que le conduce, en la veneración de una Virgen imaginaria, tocada con los colores de una divinidad natural —«Nuestra Señora de las Flores» («Ανθοκρατούσα») — y bajo el efecto de la *διαφάνεια* griega que lo somete todo a la invisibilidad, a una pureza tal que es capaz de ver una zona de secreto que vuelve a ocultarnos calculadamente: «Nada que decir ya no es posible nada / Solamente soplo y antiguos velos / Invisibles para los demás se abren ante mis ojos» («Τίποτα να πω πια δε γίνεται άλλο / Μονάχα φυσώ και πέπλα παλιά / Για τους άλλους αόρατα μπρος στα μάτια μου ανοίγονται»). Entonces, en la última estrofa, el milagro perdido, se entiende que generado en la pureza escenificada por lo poético —con la blancura interminable de la celda sintomáticamente como fondo—, por la *sacralidad* natural restaurada, retorna en su palabra: «Interminablemente blanca la celda / Como una gota de agua clara en el sol / Me lleva y desnudo digo el milagro» («Ατελεύτητα λευκό το κελί / Σαν σταγόνα νερού καθαρού μες στον ήλιο / Με πηγαίνει κι ολόγυμνος το θαύμα λέω»), ELITIS, O. (2002), p. 354.

sobre todo, de la apertura a la posibilidad de un (nuevo) principio puro y no dañado (*indemne*), simbolizado en muchas ocasiones por una fuente de agua clara. Es una ahistoricidad que irrumpe invirtiendo e invalidando la historia y el desgaste. Elitis se refiere a ella a menudo bajo el nombre de *revirginización* (*αναπαρθένευση*). Para él, de hecho, la muerte sólo se encuentra allí donde las palabras no nos devuelven constantemente al origen, preservándonos en lo viviente que es lo *super-viviente*, lo que está vivo en lo vivo, la vida más allá de la (de esta) vida; la poesía debe ser, en efecto, aquella escritura que engendra en su misma hendidura todo lo que nombra, no la mimesis sino la re-generación: «La muerte, la verdadera, está en otra parte. ¿Dónde? Allí donde las palabras no tienen ya la fuerza de engendrar desde el principio las cosas que nombran»¹⁰⁷. La poesía y su eterna *poiesis* sagrada, como vimos antes, es la única fuerza —espectral— capaz de interrumpir, como una cuña que impide la clausura, el circuito infalible de la muerte y el destino. Ella nos coloca, a diferencia de la fuerza, en disposición de operar, desde la base misma de los fenómenos, desde una cierta *anterioridad* ontológica, el renacimiento de lo viviente: «Trataba de hacer comprender a las masas / que la fuerza sólo mata y que / lo más importante: / La primavera / también / es producto del hombre»¹⁰⁸. Ya en *Sol Primero*, uno de sus primeros libros, había una referencia al *reorigen* perpetuo dentro del poema: «Mi cielo es profundo e inmutable / Lo que amo nace sin cesar / Lo que amo se halla siempre en el principio»¹⁰⁹. Pero ahora la idea del mundo *revirginizado* en la obra de poetas o pintores, entre los resquicios mismos de la técnica, o en las propias coordenadas que definen lo griego, es mucho más clara: «Es como si el mundo se cortara en dos: de un lado lo ineludible del Destino, y de otro lo infalible de una margarita. [...] hasta que de los intervalos, los ocres y los azules cobalto, las consonancias y las metáforas, emerja, Anfión de los mares de colores, el mundo revirginizado. Un mundo eterno pero en continuo estado de nacimiento»¹¹⁰.

Este «mundo eterno» es en realidad el mundo *indemnizado*, la *sobrenaturalidad* que la poesía moderna proyectó largamente bajo diversos nombres como autosuficiencia del arte que excede en su *atopía* espectral la simple existencia

¹⁰⁷ «El método del *ergo*»: «Κι όσο για το θάνατο, τον αληθινό, αυτός βρίσκεται αλλού. Πού; Εκεί που οι λέξεις δεν έχουν πλέον τη δύναμη να γεννούν απαρχής τα πράγματα που κατονομάζουν», ELITIS, O. (1993), p. 177.

¹⁰⁸ «La Odisea» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*): «Που να δώσω να το καταλάβουν οι πλειοψηφίες / πως η δύναμη μόνο σκοτώνει και πως / το σπουδαιότερο: / Η άνοιξη / και αυτή / προϊόν του ανθρώπου είναι», ELITIS, O. (2002), p. 217.

¹⁰⁹ III: «Ο ουρανός μου είναι βαθύς κι ανάλλαχτος / Ό,τι αγαπώ γεννιέται αδιάκοπα / Ό,τι αγαπώ βρίσκεται στην αρχή του πάντα», ELITIS, O. (2002), p. 79.

¹¹⁰ «Camino privado»: «Είναι σαν να κόβεται ο κόσμος στα δυο: από τη μία το αναπόφευκτο της Μοίρας: από την άλλη το αλάθητο μίας μαργαρίτας. [...] ώσπου από τα μεσοδιαστήματα, τις ώρες και τα μπλε κοβαλτίου, τις συνηχήσεις και τις μεταφορές, αναδυθεί, Αμφίων των χρωματιστών θαλασσών, αναπαρθενευμένος ο κόσμος. Κόσμος αιώνιος αλλ' αδιάπτωτα σε κατάσταση νεογέννητου», ELITIS, O. (1993), p. 400.

de lo real, de lo perceptible cotidianamente por los sentidos. Elitis muestra una fe denodada en esta idea de un estado absoluto, superior e invulnerable, obtenido por medio de la poesía o el arte, idea que tiene su origen histórico en el Idealismo alemán y en Schelling¹¹¹ y que persiste a lo largo de toda la modernidad en el *surnaturalisme* romántico o, sobre todo, en la *superrealidad* que da nombre a los surrealistas. De ellos toma prestada Elitis una de sus más frecuentes denominaciones para este nuevo estrato ontológico: el *tercer estado*¹¹², concebido como el producto de la fusión de los contrarios¹¹³ que operan en el mundo y, por tanto, isomorfo tanto de las trascendencias re-integradoras propuestas por ciertas doctrinas místicas e iluministas en la *coincidentia oppositorum* como de las utopías hegelianas del fin de la historia, tan caras ambas al propio grupo de Breton. Se trata en todo caso de una dimensión absoluta que se sustrae a las diferencias y a la relatividad de la realidad corriente: «El estado poético, hay que repetirlo por mucho que parezca evidente¹¹⁴, es un *tercer estado* no sometido a las oposiciones y las distinciones de la vida cotidiana»¹¹⁵. Y que, en su *sobre-naturalidad*, vuelve a asemejarse a la faceta más incommovible de la propia naturaleza, el puro ser incondicionado: «Creo que la poesía, en un determinado nivel de realización, no es ni optimista ni pesimista. Más bien representa un tercer estado del espíritu en que los opuestos dejan de existir. Por encima de un determinado nivel de altura, ya no son opuestos. Así, la poesía se parece a la propia naturaleza, que no es ni buena ni mala; simplemente, *es*. Con lo

¹¹¹ Cfr. JUANES, J. (2003), pp. 107-116.

¹¹² El *tercer estado* en el surrealismo consiste en la síntesis perfecta entre el estado de vigilia y de conciencia del hombre y los llamados «estados segundos»: el sueño, la conexión con el inconsciente o el azar objetivo, síntesis que ha de generar el acceso a una dimensión totalizante de lo humano. La poesía debe facilitar este tránsito, cfr. NADEAU, M. (1972), p. 75. Dice André Breton en el *Primer Manifiesto*: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar», BRETON, A. (2002), p. 24.

¹¹³ Dice Andonis Decavales, citando un texto de las Upanishads para referirse a la concepción de la trascendencia poética en Elitis: «This definition is amazingly close to Elytis' view of man's position in the universe as the sharer of two co-existing worlds —the physical and the spiritual. Elytis also stresses the need to be aware of them, to discover them, and the transcendental function of poetry to impart an understanding of paradise as a "border-land" between these two worlds, a "land of dreams" (*vide* "surrealism") a land that unites opposites in a *tertium quid*, a "third state" as Elytis has called it. This is the state of poetry», DECAVALES, A. (1982-1983), p. 32. Dsina Politi habla asimismo de que en la obra de Elitis el misterio del arte fusiona los dos elementos del mundo, que son complementarios, cfr. POLITI, D. (1979), p. 53.

¹¹⁴ Son muy elocuentes las constantes referencias de Elitis a una presunta *esencia* inalterable e inalterada de la poesía a lo largo de los siglos y las civilizaciones. Ello acaba de situarlo plenamente en el escenario de una literatura moderna fingida o sinceramente inconsciente de que el concepto de poesía con el cual y dentro del cual está operando ha sido construido, diríamos, *para la ocasión*. Al hablar de la «evidencia» de esta condición fundamental de la poesía y de la gratuidad de su aclaración, Elitis nos sugiere que se trata de un universal ajeno a la historia y a la geografía, cuya sustancia más profunda podría poco menos que deducirse lógicamente.

¹¹⁵ «Antes que nada, la poesía»: «Αλλά η ποιητική κατάσταση, πρέπει να το επαναλαμβάνει αυτό κανένας όσο κι αν μοιάζει αυτονόητο, είναι μία *τρίτη κατάσταση* που δεν υπόκειται στις αντιφάσεις και τις διακρίσεις της καθημερινής ζωής», ELITIS, O. (2000), p. 11.

cual, la poesía no está sometida a las habituales distinciones cotidianas»¹¹⁶. Se halla, del mismo modo, al otro lado de la «Necesidad», término que, como vimos más arriba, marca en la obra de Elitis la contingencia de la realidad sometida a la caducidad, a la muerte y a la maquinabilidad; el estado poético nos conduce, por tanto, a la anulación de todas las circunstancias superfluas de nuestra existencia —especialmente las ideológicas, patrimonio de «este lado»— y a una esencialización que es también, por lo tanto, una (re)unificación: «El hombre, para la Poesía, no es el patriota o el cristiano, el hereje o el ortodoxo, el comunista o el fascista —por enumerar apenas a algunos de los que se han devorado mutuamente (con o sin razón, eso da igual) de este lado de la Necesidad. Es precisamente el del “otro lado”, cuyos rasgos verdaderos, “tales que la eternidad se los convertirá en definitivos”, se encuentran por igual ya desde ahora en una piedra o en una nube, en una mirada casual o en un grito que ni siquiera te concierne»¹¹⁷. En otras ocasiones se habla de la «tercera naturaleza»¹¹⁸ o de la «vida tercera»¹¹⁹ surgida como puro origen a través de las operaciones efectuadas por la poesía o por el propio poema como máquina de trascendencia. En cualquier caso, la *sobrenaturaleza* del arte o de la literatura se configura como una *atopía* espectral que basa su *indemnidad* en la incapacidad para adherirse a un cuerpo, en su pura intersticialidad relacionada con la imagen —como veremos en breve— y con la imaginación. Es también en ese aspecto en el que constituye un *tercer estado*, en la medida en que, como cualquier *sacralidad* o

¹¹⁶ «Analogías de luz»: «Πιστεύω πως η ποίηση σ' ένα ορισμένο επίπεδο πληρότητας δεν είναι ούτε αισιόδοξη ούτε απαισιόδοξη. Αντιπροσωπεύει μάλλον μία τρίτη κατάσταση του πνεύματος, όπου τα αντίθετα παύουν να υπάρχουν. Δεν υφίστανται πια αντίθετα πάνω από ένα ορισμένο επίπεδο ύψους. Έτσι η ποίηση μοιάζει με την ίδια τη φύση, που δεν είναι ούτε καλή ούτε κακή· απλά και μόνο είναι. Έτσι η ποίηση δεν υπόκειται πια στις συνηθισμένες καθημερινές διακρίσεις», ELITIS, O. (1979), p. 190.

¹¹⁷ «Las muchachas»: «Ο άνθρωπος, για την Ποίηση, δεν είναι ο εθνικός ή ο χριστιανός, ο αιρετικός ή ο ορθόδοξος, ο κομμουνιστής ή ο φασίστας —για ν' απαριθμήσω ελάχιστους απ' αυτούς που αλληλοφαγωθήκανε (δίκαια ή άδικα, δεν έχει σημασία) δώθε από την Ανάγκη. Ο “κείθε” είναι· που τα χαρακτηριστικά του τ' αληθινά, “τέτοια που η αιωνιότητα θα του τα καταστήσει οριστικά”, τα βρίσκεις από τώρα κιόλας εξίσου σε μία πέτρα ή σ' ένα σύννεφο, σ' ένα βλέμμα τυχαίο ή σε μία κραυγή που μήτε καν σε αφορά», ELITIS, O. (2000), p. 173.

¹¹⁸ En el poema de *Las Elegías de Oxópetra* «Verbo, el Oscuro», la emisión de la palabra mágica de la poesía, el verbo inventado *καταρκυθμεύω* (catarkizmevo), desencadena precisamente la revelación repentina y fugaz de lo que Elitis llama «nuestra tercera naturaleza», como si se tratara de la culminación de un proceso visionario: «Y los pesados goznes ceden rechinando y las grandes puertas se abren / Por un instante a la luz del Sol Oculto para que nuestra tercera naturaleza se manifieste» («Που οι βαριές υποχωρούν αμπάρες τρίζοντας κι οι μεγάλες θύρες ανοίγονται / Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μια στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί»), ELITIS, O. (2002), p. 570.

¹¹⁹ En «Los doses del mundo», poema perteneciente a *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, se tematiza el esquema universal de la fusión de contrarios —muy frecuente en general en Elitis como proceso cosmológico—, el cual genera una síntesis que adquiere los rasgos de lo *naciente*, la *indemnidad* de la vida recuperada en un estado absolutamente originario, pues: «mientras dentro del oscuro follaje / Otra vida / la tercera / salida de dos ideas puestas codo con codo / ¡rompió a llorar como un recién nacido!» («ενώ μέσα στα σκοτεινά φυλλώματα / Ζωή άλλη / τρίτη / από δυο ιδέες κοντά κοντά βαλμένες / να φωνάζει σαν μωρό νεογέννητο άρχισε!»), *Ibidem*, p. 227.

trascendencia al uso, no tiene *un* lugar, sino que únicamente *tiene lugar*, suspendida entre la razón, la percepción y la intuición, realizando una suerte de *mimesis de lo imposible* que se *presenta* fugazmente a todas ellas sin dejarse atrapar, que funda para ello una precaria condición de posibilidad. La palabra poética origina algo que no es real ni verdadero pero que permite el paso a otro mundo o, sobre todo, *de otro mundo* que irrumpe repentinamente en el nuestro proyectando su invulnerabilidad, sostenido por un instante sobre el eje de la poesía que constituye, como estado tercero, el gozne que los articula y les concede la posibilidad de existir: «Cuando el poeta pensó por primera vez en llamar a la aurora “la de rosados dedos”, no la aniquiló ni la imitó ni, menos aún, la embelleció. Simplemente logró, por medio de una aproximación arbitraria pero, misteriosamente, correcta, crear una imagen que, si bien no es real ni verdadera y, además, resulta imposible de percibir para nuestros sentidos, activa nuestra sensibilidad arrancando —por grande que sea su sorpresa— el consentimiento inmediato y sin reservas del espíritu»¹²⁰. Esta dimensión intersticial, inexistente pero manifestada con la rotundidad de una revelación fulgurante de la verdad absoluta, reside en su *indemnidad* dentro de nuestro mundo, más verdadera que lo verdadero, más viva que lo vivo, pero invisible para nuestra miserable cotidianeidad, al modo en que según el Corán Dios se encuentra más cerca de nosotros que nuestra vena yugular¹²¹ y, sin embargo, seríamos capaces de vivir privados de él. Así es como Elitis cree que la *sobrenaturalidad* del arte, que es la del paraíso, se halla «superpuesta» sobre la realidad en la que vivimos «contra natura», contenida espectralmente en nuestro mundo, tal como han proclamado filósofos y profetas a lo largo de la historia. Es preciso un esfuerzo que nos permita recomponer *po(i)éticamente* lo que ahora llama «segunda realidad», el ámbito *indemne* e invulnerable al que tenemos derecho y que en general, por desidia espiritual —es preciso ver aquí la admonición de un *predicador religioso*—, nos pasa inadvertido en su misma cercanía: «De Heráclito a Platón y de Platón a Jesús, distinguimos claramente esos lazos que llegan bajo distintas formas hasta nuestros días y nos dicen más o menos lo mismo: que el otro mundo está contenido en éste, que es con los elementos de este mundo como se recompone el otro mundo, el de “más allá”, la segunda realidad, superpuesta sobre ésta en la que vivimos contra natura. Una realidad a la que tenemos absoluto derecho y de la que sólo nuestra incapacidad nos

¹²⁰ «La Aurora de dedos de rosa según Pierre Reverdy»: «Όταν ο ποιητής πρωτοσκέφτηκε ν' αποκαλέσει την αυγή “ροδοδάκτυλη” δεν την εξουδετέρωσε ούτε την απομυήθηκε ούτε, πολύ περισσότερο, την εξωραίσε. Απλώς επέτυχε, με μίαν αυθαίρετη αλλά κατά μυστηριώδη τρόπο σωστή προσέγγιση, να δημιουργήσει μίαν εικόνα που, αν και δεν είναι πραγματική μήτε αληθινή και που, επιπλέον, παραμένει για τις αισθήσεις μας ασύλληπτη, παρ' όλ' αυτά κινητοποιεί την ευαισθησία μας με το ν' αποσπά —όσος κι αν είναι ο αιφνιδιασμός της— την άμεση και ανεπιφύλακτη συγκατάθεση του πνεύματος», ELITIS, O. (1993), pp. 271-272.

¹²¹ *Corán*, 50:16.

hace indignos»¹²². Son precisamente los artistas y los poetas quienes, en su intento por hacer una *mimesis de lo imposible*, tratan de proyectar en sus imágenes la luz verdadera que reside en ese *otro mundo* que yace a nuestro lado, logrando de ese modo erigirlo en su misma ausencia, introducirlo en el nuestro como una cuña que conspira contra la opacidad ontológica de lo que Elitis llama «la fricción diaria», la cerrazón maquinal de una vida enajenada y, por tanto, sustancialmente falsa: «De eso se trata. Escultores y pintores, escritores y filósofos, poetas y músicos, todos juntos, los que tienen sueltas las cadenas de la fricción diaria, buscan reflejar esta luz y la consideran el ingrediente real del segundo y verdadero orden del mundo»¹²³. El mundo de la poesía y el arte, el mundo del espíritu, en definitiva, es nuevamente conceptualizado como el «verdadero», a pesar de una secundariedad que apenas si subraya el carácter ilusorio que, como en las religiones tradicionales, sigue poseyendo nuestra realidad cotidiana, el ámbito de lo inmanente.

De ahí que la poesía, según Elitis, sea también, lo mismo para el Poeta que para el lector, una *máquina de trascendencia*¹²⁴, la vía a través de la cual podemos acceder al territorio de una *sobrenaturaleza* que desmecanizará nuestra relación con la existencia y nos elevará sobre las miserables condiciones de nuestro mundo y nuestra vida. Es una trascendencia a la vez construida *po(i)éticamente* por la *máquina* del poema y alcanzada en su reinmanentización, revelada en la interioridad en que la modernidad ha reinscrito todo *misticismo*. Es su intersticialidad inmanente lo que la poesía permite a la vez generar y habitar, en un solo gesto. Ello nos sustrae a los efectos de la historia, del desgaste cotidiano, de la transaccionalidad de la decadente sociedad moderna, e incluso de la muerte. El poema nos permite deshacernos de nuestras cadenas, de la ley (natural) que nos constituye, y exceder los límites en que nuestra naturaleza nos constriñe; accedemos así con toda comodidad, igual que hace el propio poema como si de un organismo vivo se tratara, a una «vida tercera» que es a la vez utopía mítica —de donde toda historicidad se halla ausente— y celestialidad cristiana: «Por regla general, fuera de la idea central del poema, sólo

¹²² «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Από τον Ηράκλειτο έως τον Πλάτωνα και από τον Πλάτωνα έως τον Ιησού διακρίνουμε αυτό το “δέσιμο”, που φτάνει κάτω από διάφορες μορφές ως τις μέρες μας και που μας λέει περίπου το ίδιο: ότι εντός του κόσμου τούτου εμπεριέχεται και με τα στοιχεία του κόσμου τούτου ανασυντίθεται ο άλλος κόσμος, ο “πέραν”, η δεύτερη πραγματικότητα που τη δικαιούμαστε και που από δική μας ανικανότητα δεν αξιωνόμαστε», *Ibidem*, p. 321.

¹²³ «Lumini y sombri» (*El jardín de las ilusiones*): «Περί αυτού πρόκειται. Γλύπτες και ζωγράφοι, συγγραφείς και φιλόσοφοι, ποιητές και μουσικοί, όλοι μαζί, όσοι έχουν λυτές τις πέδες της καθημερινής τριβής, αυτό το φως ζητούν να εξαργυρώσουν και να το θεωρήσουν το πραγματικό συστατικό της δεύτερης και αληθινής τάξης του κόσμου», ELITIS, O. (1999), p. 42.

¹²⁴ «Simplistically, Elytis has been called the optimist because he has insisted on maintaining that youthful erotic innocence as capable, if spiritually enriched, of becoming the means to combat the alienating existential negativism of the postwar West. He has remained “the same” in keeping his faith in man’s capacity to discover the means to transcend life. This transcendence is the supreme function of poetry», DECAVALES, A. (1982-1983), p. 25.

algunas imágenes y metáforas son “dadas”, a veces incluso meras expresiones provisionales; las cuales, si quieren resultar valiosas, deben encontrar su lugar preciso en el conjunto, de tal modo que el cuerpo final respire, posea articulaciones y se mueva en todas direcciones: la de la vida que vivimos, la de la otra, que se nos escapa, y la de la tercera, que llega a convertirse en “mito”. Sólo entonces se desprende el poema de la circunstancia personal, es decir, sólo entonces el tercero, el lector, aquel que participa en el poema, siente que puede moverse lo mismo aquí que en el cielo, en las calles de la ciudad que en las antecámaras de los ángeles»¹²⁵. En este aspecto, la poesía no hace sino responder, como un *nuevo misticismo* capaz de canalizar los impulsos diseminados de la extinta *mística* —según analizamos en el segundo capítulo—, a las ansias de trascendencia que son inherentes al hombre. Es el deseo de experimentación de la *sacralidad* que Elitis llama «milagro», y que, en su opinión, su consagración a la poesía ha coadyuvado a (re)producir, aun cuando sea únicamente en tanto esperanza o anunciación, tal como corresponde a una instancia que se limita a abrir a la *revelabilidad* o a la *mesianicidad* sin, como hemos visto, desembocar nunca plenamente en la *revelación* fundacional de una Escritura: «La necesidad del hombre de descubrir, de conocer, de ser iniciado en lo que le trasciende, parece incurable. A todos nos posee el anhelo de conocer el “milagro”, de creer que el milagro existe, basta con que estemos preparados y lo esperemos. Con mi dedicación durante más de cuarenta años a la poesía, no he hecho a mi vez otra cosa»¹²⁶. La poesía cumple el gesto *religioso* fundamental en la medida en que inaugura, como la *sacralidad* griega según Heidegger, la *posibilidad* de una trascendencia; es la manifestación de la divinidad sin la presencia de un dios. En esa apertura a lo posible, que se imbrica con la trascendencia de la naturaleza y la materialidad y la re-revelación de las esencias metafísicas —esto es, *sobre-naturales* e *indemnes*—, se encuentra asimismo la clave del arte y de la poesía, que son entendidos, ante todo, como «intervención sobre lo real», es decir, como *indemnización*: «No estoy hablando de la capacidad común y natural de percibir los objetos hasta su último detalle, sino de la capacidad metafórica de retener sus

¹²⁵ «El método del *ergo*»: «“Δοσμένες” είναι κατά κανόνα, εκτός από την κεντρική ιδέα του ποιήματος, μόνον μερικές εικόνες ή μεταφορές, ή και σκέτες μεταβατικές εκφράσεις· που αυτές, για ν’ αποκτήσουν αξία, είναι ανάγκη να πάρουν τη σωστή θέση τους μέσα στο όλον, έτσι που το τελικό σώμα ν’ αναπνέει, νά ’ναι αρτιμελές και να κινείται προς όλες τις κατευθύνσεις: της ζωής που ζούμε, της άλλης που μας διαφεύγει, και της τρίτης που φτάνει να γίνεται “μύθος”. Τότε μόνον αποσπάται από την προσωπική περίπτωση το ποίημα που σημαίνει, τότε μόνον ο τρίτος, ο αναγνώστης, εκείνος που μετέχει στο ποίημα, αισθάνεται ότι μπορεί να κινείται κι εδώ και στον ουρανό, στους δρόμους της πολιτείας και στους προθαλάμους των αγγέλων», ELITIS, O. (1993), p. 172.

¹²⁶ «Dos minutos de agradecimiento en el Ayuntamiento de Estocolmo»: «Η ανάγκη του ανθρώπου ν’ ανακαλύψει, να γνωρίσει, να μυηθεί σε ό,τι τον υπερβαίνει, μοιάζει αθεράτευτη. Μας κατέχει όλους η δίψα να γνωρίσουμε το “θαύμα”, να πιστέψουμε ότι το θαύμα υπάρχει, αρκεί να είμαστε έτοιμοι να το περιμένουμε. Αφιερώνοντας επί σαράντα και πλέον χρόνια τη ζωή μου στην ποίηση, δεν έκανα κι εγώ με τη σειρά μου τίποτε άλλο», *Ibidem*, pp. 275-276.

esencias y conducirlos a una pureza tal que revele su sentido metafísico. Pienso aquí en el modo en que trabajaron la materia los escultores del período cicládico, que llegaron justamente a trascenderla. O en el modo en que los pintores bizantinos de iconos consiguieron, a través tan sólo del color puro, sugerir lo “divino”. Una intervención de este tipo sobre lo real, a la vez penetrante y transformadora, ha sido siempre, creo, la vocación de la más alta poesía. No limitarse a lo que ya es, sino extenderse a lo que puede ser. Algo que, es verdad, no siempre ha sido apreciado. Quizá porque las neurosis colectivas no lo han permitido. Quizá porque el utilitarismo ha impedido a los ojos de los hombres permanecer abiertos el tiempo necesario. La Belleza y la Luz han acabado por considerarse anticuadas o anodinas. Todo lo contrario. El esfuerzo interior que exige alcanzar la forma del Ángel es, a mi entender, infinitamente más doloroso que el otro, el que forja toda clase de demonios»¹²⁷. La poesía es, de cualquier modo, en tanto *máquina de transcendencia*, una doble *tekhne*: no sólo una sección del Arte con mayúscula, sino además la vía, la *técnica*, que logra *indemnizar* la maquinabilidad de nuestra vida y conducirnos, a través de la generación de la Belleza, hacia aquello que nos trasciende, hacia lo que en nuestra vida se encuentra más allá de la vida y, por tanto, reside en nuestro interior, en la zona de secreto desde la que la poesía parte y a la cual regresa exigiendo del lector un compromiso fiduciario. Las dos matrices de lo *religioso*¹²⁸, en consecuencia, la fe y la *indemnización* autoinmunitaria que se halla implicada en el concepto *sobre-natural* de la transcendencia, se entrelazan irremisiblemente en la concepción que Elitis tiene de la poesía: «El misterio no es sólo una puesta en escena que aprovecha los juegos de luz y de oscuridad para impresionarnos; es lo que continúa siendo misterio incluso en medio de la luz absoluta. Es sólo entonces cuando adquiere ese esplendor que seduce y que llamamos Belleza. La Belleza que es un camino abierto —el único, quizá— hacia la parte desconocida de nosotros

¹²⁷ «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Δε μιλώ για τη φυσική ικανότητα να συλλαμβάνει κανείς τ' αντικείμενα σ' όλες τους τις λεπτομέρειες αλλά για τη μεταφορική, να κρατά δηλαδή την ουσία τους και να τα οδηγεί σε μία καθαρότητα τέτοια που να υποδηλώνει συνάμα τη μεταφυσική τους σημασιολογία. Ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίστηκαν την ύλη οι γλύπτες της κυκλαδικής περιόδου, που έφτασαν ίσα ίσα να ξεπεράσουν την ύλη, το δείχνει καθαρά. Όπως επίσης ο τρόπος που οι εικονογράφοι του Βυζαντίου επέτυχαν από το καθαρό χρώμα να υποβάλουν το “θείο”. Μίαν τέτοια, διεισδυτική και συνάμα μεταμορφωτική, επέμβαση μέσα στην πραγματικότητα επιχείρησε, πιστεύω, ανέκαθεν και κάθε υψηλή ποίηση. Όχι ν' αρκестθεί στο “νυν έχον” αλλά να επεκταθεί στο “δυνατόν γενέσθαι”. Κάτι που, είναι η αλήθεια, δεν εκτιμήθηκε πάντοτε. Ίσως γιατί οι ομαδικές νευρώσεις δεν το επέτρεψαν. Ίσως γιατί ο ωφελιμισμός δεν άφησε τα μάτια των ανθρώπων ανοιχτά όσο χρειάζεται. Η ομορφιά και το φως συνέβη να εκληφθούν άκαιρα ή ανώδυνα. Και όμως. Η διεργασία που απαιτείται για να φτάσει κανείς στο σχήμα του Αγγέλου είναι, πιστεύω, πολύ πιο επώδυνη από την άλλη, που εκμαιεύει όλων των λογίων τους Δαιμόνους», *Ibidem*, pp. 317-319.

¹²⁸ «1. La experiencia de la *creencia*, por una parte (el creer o el crédito, lo fiduciario o lo fiable en el acto de fe, la fidelidad, la apelación a la confianza ciega, lo testimonial siempre más allá de la prueba, de la razón demostrativa, de la intuición), y 2. la experiencia de lo indemne, de la *sacralidad* o de la *santidad*, por otra parte», DERRIDA, J. (2006), p. 81.

mismos, hacia aquello que nos trasciende. Porque eso es en el fondo la poesía: el arte (τέχνη) de dirigirse y llegar a aquello que nos trasciende»¹²⁹.

Podemos concluir, en consecuencia, que el carácter fuertemente *religioso* de la poética de Elitis lo sitúa no como un renovador o un re-generador de la tradición moderna europea, sino como un continuador que, amparado en los márgenes geográficos e imaginarios de la cultura occidental —detentador y ostentador de la *luz griega* contra las Luces, operador de la *διαφάνεια* contra la *clarté*—, repite el gesto esencial y voluntariamente *marginal*, *adherente*, sobre el que nace y se sustenta la poesía moderna desde fines del siglo XVIII. Lo que en ella era una búsqueda exterior, *oriental*, del elemento con el que socavar los principios fundacionales de un Occidente sólo nacido como tal —como luz declinante, *ocaso* del sol del sentido y la sacralidad— en los principios de la Ilustración, en Elitis es el recurso a la sublimación de la propia cultura, una *grecidad* mítica y eternamente *originaria* que se identifica sin dificultad con la poesía y se alía con ella para redoblar su fuerza *indemne* e *indemnizadora*. Una fuerza dirigida en este caso contra una modernidad que es a la par exterior e interior, extranjera y autóctona, con la intención, como podremos ver en los capítulos dedicados a Grecia, de expandir paralelamente los valores de la poesía y de *lo griego* —intento del propio Hölderlin o de algunos idealistas alemanes un siglo y medio antes— al modo de una *catequización* de los infieles. La pretensión de insertar una ahistoricidad redentora en el curso decadente de la historia, por consiguiente, demuestra poseer, como toda resurrección mesiánica de(l) Dios, una condición eminente e ineludiblemente histórica, inscrita por *un* origen y recorrida por la pre(in)scripción de un seguro fin.

1.4.2.2. *La voz antes de la quiebra*

Si la poesía es la *indemnización* de una realidad surcada, entre otras cosas, por la herida de una quiebra moderna, hay ocasiones en que, como sucedía en la literatura europea, la voz que habla en el poema se sitúa antes de la caída para suscitarla como posibilidad de autofundación. Sólo de ese modo su propia esencia redentora o resacralizadora, condición misma de su relevancia en la nueva realidad

¹²⁹ «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Το μυστήριο δεν είναι μία σκηνοθεσία που επωφελείται από τα παιχνίδια της σκιάς και του σκότους για να μας εντυπωσιάσει απλώς· είναι αυτό που εξακολουθεί να παραμένει μυστήριο και μέσα στο απόλυτο φως. Είναι τότε που προσλαμβάνει την αίγλη εκείνη που ελκύει και που την ονομάζουμε Ομορφιά. Την Ομορφιά που είναι μία οδός —η μόνη ίσως οδός— προς το άγνωστο μέρος του εαυτού μας, προς αυτό που μας υπερβαίνει. Επειδή αυτό είναι στο βάθος η ποίηση: η τέχνη να οδηγείσαι και να φτάνεις προς αυτό που σε υπερβαίνει», ELITIS, O. (1993), p. 319.

histórica, encuentra una plena justificación; sólo generando la amenaza en el seno de su escritura puede la poesía volverse necesaria como elemento que nos blindamos contra ella o restaña sus efectos. Es el doble gesto de la *indemnidad*, ya analizado en el capítulo segundo, que comparece en algunos de los fragmentos del *Axion Estí*. En el fondo, el poema entero es una tematización intratextual —paradójicamente moderna, por tanto— de la ruptura histórica de la modernidad, entendida en dos aspectos: como irrupción violenta de la civilización tecnocientífica de la máquina en el seno de la evolución humana, y como irrupción alienante de la historia misma —en tanto categoría de la pensabilidad de lo humano— en el escenario del mito, suerte de utopía poética de los orígenes identificada explícitamente con Grecia. Es la propia voz poética, el dios-Poeta desdoblado en el «Génesis», la que genera esta quiebra suscitando la necesidad de la misión (reintegradora) que el poema ha nacido para cumplir. Queda claro en el séptimo himno, cuando, engendrada ya toda la Creación, aparece en este edén inaugural la figura del Otro para introducir las fracturas del mal y de lo histórico. Inmediatamente, el Poeta-Dios genera una serie de vacíos o carencias que requerirán de la acción poética —la misma, en definitiva, que los ha originado— para ser reparados. Su apertura se produce dentro del texto y es tematizada como efecto simultáneo sobre el cuerpo del hombre y sobre la tierra: «Hacia donde ninguno alcanzaba a ver / con las manos por delante / inclinándose / preparó los grandes Vacíos en la tierra / y en el cuerpo del hombre: / el vacío de la Muerte para el Niño Por Venir / el vacío del Asesinato para el Juicio Justo / el vacío del Sacrificio para la Recompensa Equitativa / el vacío del Alma para la Responsabilidad del Otro»¹³⁰. La performatividad de la obra, pues, se retroalimenta, y el paraíso poético que está llamada a restaurar viene a *indemnizar* ante todo una escisión propiamente textual y lingüística, por más que tenga incontables prolongaciones simbólicas: la que ha separado, en la intrusión de la alteridad y la historia dentro del mundo griego autosuficiente, significantes y significados, obligando al poema —a la lengua griega— a referirse a un *afuera* que pone en peligro su integridad. Es lo que logrará «El Gloria» con la imposición de su *cosmos* textual indemne, donde lenguaje y naturaleza devienen intercambiables, pasando a formar parte de una dimensión trascendental, la del arte, que supera en un *tercer estado* las contingencias de sus esferas particulares.

Donde mejor puede analizarse este doble movimiento de la *indemnidad*, sin embargo, es acaso en la lectura sexta de «La Pasión», el llamado «Profético». Se trata de un texto en que, emulando el tono del *Apocalipsis* de San Juan, la voz del

¹³⁰ «Κατά κει που δεν έσωνε κανείς να δει / με τα χέρια εμπρός του / σκύβοντας / τα μεγάλα ετοίμασε Κενά στη γη / και στο σώμα του ανθρώπου: / το κενό του Θανάτου για το Βρέφος το Ερχόμενο / το κενό του Φονικού για τη Δικαία Κρίση / το κενό της Θυσίας για την Ίση Ανταπόδοση / το κενό της Ψυχής για την Ευθύνη του Άλλου», ELITIS, O. (2002), p. 131.

Poeta anuncia la futura llegada de una utopía poética que, sustituyendo a cualquier legislación humana contingente, nos devolverá a la atemporalidad del mito en una *sobrenaturaleza* de donde habrán sido borrados la historia y el mal junto a todas las instancias sometidas al juego de la diferencia: ideologías, patrias, instituciones, poderes, iglesias, religiones. La Poesía, en tanto absoluto, re-unirá la dispersión de las obras humanas e impondrá una ética trascendental, basada no ya en la razón y el acuerdo sino en los dictados *sobre-humanos* de la estética y el Arte. Lo que nos importa aquí es dónde se sitúa esa voz profética. La cual, desde la oda undécima que precede al fragmento, vaticina no sólo la apocatástasis del paraíso, sino además los sucesos que vendrá a *indemnizar*, es decir, el estado de caída en que nos encontramos: «Habrán de pasar tiempos de grandes infamias / De ganancias de honor de remordimientos de palizas»¹³¹. Se coloca, por tanto, antes de lo que ya ha sucedido para anunciarlo como un acontecimiento del futuro, habita pues en un pasado mítico o en una ahistoricidad que se identifica, sin embargo, con el origen, con el principio de los tiempos —de la posibilidad del tiempo, de todo (re)surgimiento de *los tiempos*— y que genera en su apertura los dos gestos *históricos* de toda *religiosidad*: la *indemnización* y la caída o, de otro modo, la resurrección y la muerte de(l) Dios, de lo divino. La voz poética es, en consecuencia, omniabarcadora, finge no tener *origen* para instituirse en la dispensadora de todo origen, se retrotrae a un perpetuo *antes* con el fin de escapar a la caducidad de lo que funda. Parece ocupar, de este modo, el espacio que Dios ha dejado vacante en la modernidad, donde todo origen metafísico y estable se ha vuelto imposible. Es la refundación de una posibilidad de lo *originario*, explorada también por Hölderlin en su interrogación acerca de la retirada de los dioses y la capacidad de lo poético para restaurar en nuestros «tiempos de miseria» la plenitud de un sentimiento *griego*, es decir, no escindido. Y, asimismo, se trata de una reinscripción de la *religiosidad* en fuga, marcada desde el inicio por una *secundariedad* incurable que se manifiesta en la institución de una escritura —es decir, la huella que remite siempre a una alteridad, que constituye en sí misma una alteridad y cortocircuita la posibilidad de un origen puro—, como origen del ser de lo existente. Es una escritura que desearía ser Escritura —he ahí en parte el esquema bíblico del *Axion Estí*—, no diferición incesante de un sentido *ya* inaprensible sino *revelación* mesiánica de una totalidad (re)generadora, y como tal actúa: la voz del Poeta, se dice en la oda undécima, va a quebrar, en el instante simbólico de una hora intersticial —las seis, cuando las agujas del reloj dibujan una línea que parte en dos la esfera—, el curso del Tiempo, para insertar en el seno de la historia el nuevo orden mesiánico de una ahistoricidad que se

¹³¹ «Θα περάσουν καιροί πολλών ανομημάτων / Του κέρδους της τιμής των τύψεων του δαρμού», *Ibidem*, p. 166.

configurará como el origen de una nueva *sacralidad* indemne. Es una resurrección que equipara la Deificación con un Parto que ha de inaugurar, dentro de la voz plena de justicia del Poeta, una utopía inmarcesible pero epigonal, surgida de una brecha que compendia su anterioridad y su posterioridad, que sitúa a la poesía en el umbral entre el borrado de la historia pasada y el blanco de una *revelabilidad* futura, como un espaciamento: «Pero entonces a las seis de los lirios erectos / Cuando mi juicio abra una brecha en el Tiempo / El undécimo mandamiento surgirá de mis ojos / El mundo será éste o no será / El Parto la Deificación el Siempre / Que con la justicia de mi alma habré / Proclamado yo, el más justo»¹³².

Estos versos constituyen el pórtico a la lectura sexta, el «Profético», que aparece inmediatamente después como si viniera a confirmar lo dicho en ellos. Cito el texto completo para poder hacer un análisis más pormenorizado:

Muchos años después del Pecado que en las iglesias llamaron Virtud y bendijeron. Barriendo reliquias de viejas estrellas y esquinas del cielo cubiertas de telarañas, la tempestad que engendrará la mente del hombre. Y la Creación, pagando por las obras de los antiguos Gobernantes, se estremecerá. La confusión caerá sobre el Hades, y el entarimado cederá bajo la gran presión del sol. El cual primero contendrá sus rayos, señal de que es tiempo de que los sueños cobren su venganza. Y después hablará para decir: Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?

- Veo a las naciones, antes arrogantes, entregadas a las avispas y la acedera.
- Veo las hachas en el aire, hendiendo los bustos de Emperadores y Generales.
- Veo a los mercaderes inclinarse para cobrar los beneficios de sus propias víctimas.
- Veo la conexión de los sentidos ocultos.

Muchos años después del Pecado que en las iglesias llamaron Virtud y bendijeron. Pero antes, he aquí que vendrán los hermosos Filipos y Robertos, narcisistas en las encrucijadas. Se pondrán el anillo al revés, y peinarán con un clavo sus cabellos, y adornarán su pecho con calaveras para atraer a las mujerzuelas. Y las mujerzuelas quedarán impresionadas y consentirán. Para confirmar el dicho, según el cual se acerca el día en que la belleza se entregará a las moscas del Mercado. Y se exasperará el cuerpo de la prostituta, sin nada ya que envidiar. Y la prostituta se convertirá en acusadora de sabios y prohombres, y pondrá como testigo al esperma al que

¹³² «Αλλά τότε στις εξ των υψωμένων κρίνων / Που η κρίση μου θα κάνει ρήγμα του Καιρού / Η ενδέκατη εντολή θ' αναδυθεί απ' τα μάτια μου / Ή θά 'ναι αυτός ο κόσμος ή δε θά 'ναι / Ο Τοκετός η Θέωσις το Αεί / Που με τα δίκαια της ψυχής μου θά 'χω / Κηρύξει ο δικαιότερος», *Ibidem*, p. 167.

servió fielmente. Y se sacudirá de encima la maldición, extendiendo la mano hacia Oriente y gritando: Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?

– Veo los colores del Himeto como sagrado fundamento de nuestro Nuevo Código Civil.

– Veo a la pequeña Mirtó, la prostituta de Síkinos, erigida en estatua de piedra en la plaza del Mercado con las Fuentes y los Leones rampantes.

– Veo a los adolescentes y veo a las muchachas en el Sorteo anual de las Parejas.

– Veo arriba, en los cielos, el Erecteo de los Pájaros.

Barriendo reliquias de viejas estrellas y esquinas del cielo cubiertas de telarañas, la tempestad que engendró la mente del hombre. Pero antes he aquí que pasarán generaciones su arado sobre la tierra yerma. Y en secreto contarán su mercancía humana los Gobernantes, declarando guerras. Donde se saciará el Policía y el Juez Militar. Dejando el oro a los oscuros para cobrar ellos el jornal del oprobio y del martirio. Y grandes barcos izarán banderas, cantos marciales tomarán las calles, los balcones rociarán con flores al Vencedor. Que vivirá entre el olor de los cadáveres. Y a su lado la boca de la tumba, la oscuridad se abrirá a su medida, gritando: Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?

– Veo que los Jueces Militares arden como cirios en la gran mesa de la Resurrección.

– Veo que los Policías ofrecen su sangre, sacrificio a la pureza de los cielos.

– Veo la perpetua revolución de plantas y flores.

– Veo a los cañoneros del Amor.

Y la Creación, pagando por las obras de los antiguos Gobernantes, se estremecerá. La confusión caerá sobre el Hades, y el entarimado cederá bajo la gran presión del sol. Pero antes, he aquí que suspirarán los jóvenes, y sin motivo envejecerá su sangre. Convictos rapados golpearán los barrotes con sus escudillas. Y se vaciarán todas las fábricas, y después volverán a llenarse con las incautaciones, para producir sueños en conserva en millares de latas, y mil clases de naturaleza embotellada. Y vendrán años pálidos y macilentos envueltos en gasas. Y cada uno tendrá sus pocos gramos de felicidad. Y en su interior las cosas serán hermosas ruinas. Entonces, ya sin otro destierro, dónde se lamentará el Poeta; vaciando de su pecho abierto la salud de la tempestad, volverá para detenerse entre las hermosas ruinas interiores. Y el último de los hombres dirá su primera palabra, que crezca la hierba, que surja la mujer a su lado como un rayo de sol. Y de nuevo adorará a la mujer

y la tenderá sobre la hierba tal como ha sido dispuesto. Y los sueños cobrarán venganza, ¡y sembrarán generaciones por los siglos de los siglos!¹³³

El texto comienza con una indicación temporal que se demostrará enseguida ambigua: la voz del Poeta-profeta se sitúa «muchos años después» de las religiones tradicionales, fundadas sobre el pecado de un ataque a la *indemnidad* de la vida que han denominado virtud y que no consiste sino en la negación de lo vital por medio de una exaltación de la muerte. Es una posición de posterioridad —subrayada además

¹³³ «Χρόνους πολλούς μετά την Αμαρτία που την είπανε Αρετή μέσα στις εκκλησίες και την ευλόγησαν. Λείψανα παλιών άστρων και γωνιές αραχνιασμένες τ' ουρανού σαράννοντας η καταιγίδα που θα γεννήσει ο νους του ανθρώπου. Και των αρχαίων Κυβερνητών τα έργα πληρώνοντας η Χτίσις, θα φρίζει. Ταραχή θα πέσει στον Άδη, και το σανίδωμα θα υποχωρήσει από την πίεση τη μεγάλη του ήλιου. Που πρώτα θα κρατήσει τις αχτίδες του, σημάδι ότι καιρός να λάβουνε τα όνειρα εκδίκηση. Και μετά θα μιλήσει, να πει: εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τι βλέπεις; / –Βλέπω τα έθνη, άλλοτες αλαζονικά, παραδομένα στη σφήκα και στο ξινόχορτο. / –Βλέπω τα πελέκια στον αέρα σκίζοντας προτομές Αυτοκρατόρων και Στρατηγών. / –Βλέπω τους εμπόρους να εισπράττουν σκύβοντας το κέρδος των δικών τους πτωμάτων. / –Βλέπω την αλληλουχία των κρυφών νοημάτων. / Χρόνους πολλούς μετά την Αμαρτία που την είπανε Αρετή μέσα στις εκκλησίες και την ευλόγησαν. Αλλά πριν, ιδού θα γίνουν οι ωραίοι που ναρκισσεύτηκαν στις τριόδους Φύλιπποι και Ροβέρτοι. Θα φορέσουν ανάποδα το δαχτυλίδι τους, και με καρφί θα χτενίσουνε το μαλλί τους, και με νεκροκεφαλές θα στολίσουνε το στήθος τους, για να δελεάσουν τα γυναίκα. Και τα γυναίκα θα καταπλαγούν και θα στερξουν. Για να έβγει αληθινός ο λόγος, ότι σιμά η μέρα όπου το κάλλος θα παραδοθεί στις μύγες της Αγοράς. Και θα αγαναχτήσει το κορμί της πόρνης μην έχοντας άλλο τι να ζηλέψει. Και θα γίνει κατήγορος η πόρνη σοφών και μεγιστάνων, το σπέρμα που υπηρέτησε πιστά, σε μαρτυρία φέρνοντας. Και θα τινάξει πάνουθ' της την κατάρα, κατά την Ανατολή το χέρι τεντώνοντας και φωνάζοντας: εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τι βλέπεις; / –Βλέπω τα χρώματα του Υμηττού στη βάση την ιερή του Νέου Αστικού μας Κώδικα. / –Βλέπω τη μικρή Μυρτώ, την πόρνη από τη Σίκινο, στημένη πέτρινο άγαλμα στην πλατεία της Αγοράς με τις Κρήνες και τα ορθά Λεοντάρια. / –Βλέπω τους έφηβους και βλέπω τα κορίτσια στην ετήσια Κλήρωση των Ζευγαριών. / –Βλέπω ψηλά, μες στους αιθέρες, το Ερέχθειο των Πουλιών. / Λείψανα παλιών άστρων και γωνιές αραχνιασμένες τ' ουρανού σαράννοντας η καταιγίδα που θα γεννήσει ο νους του ανθρώπου. Αλλά πριν, ιδού θα περάσουν γενεές το αλέτρι τους πάνω στη στέρφα γης. Και κρυφά θα μετρήσουν την ανθρώπινηπραμάτεια τους οι Κυβερνήτες, κηρύσσοντας πολέμους. Όπου θα χορτασθούνε ο Χωροφύλακας και ο Στρατοδίκης. Αφήνοντας το χρυσάφι στους αφανείς, να εισπράξουν αυτοί τον μιστό της ύβρης και του μαρτυρίου. Και μεγάλα πλοία θ' ανεβάσουν σημαίες, εμβατήρια θα πάρουν τους δρόμους, οι εξώστες να ράνουν με άνθη τον Νικητή. Που θα ζει στην οσμή των πτωμάτων. Και του λάκκου σιμά του το στόμα, το σκοτάδι θ' ανοίγει στα μέτρα του, κρίζοντας: εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τι βλέπεις; / –Βλέπω τους Στρατοδίκες να καίνε σαν κεριά, στο μεγάλο τραπέζι της Αναστάσεως. / –Βλέπω τους Χωροφυλάκους να προσφέρουν το αίμα τους, θυσία στην καθαρότητα των ουρανών. / –Βλέπω τη διαρκή επανάσταση φυτών και λουλουδιών. / –Βλέπω τις κανονιοφόρους του Έρωτα. / Και των αρχαίων Κυβερνητών τα έργα πληρώνοντας η Χτίσις, θα φρίζει. Ταραχή θα πέσει στον Άδη, και το σανίδωμα θα υποχωρήσει από την πίεση τη μεγάλη του ήλιου. Αλλά πριν, ιδού θα στενάξουν οι νέοι και το αίμα τους αναίτια θα γεράσει. Κουρεμένοι κατάδικοι θα χτυπήσουν την καραβάνα τους πάνω στα κάγκελα. Και θα αδειάσουν όλα τα εργοστάσια, και μετά πάλι με την επίταξη θα γεμίσουν, για να βγάλουνε όνειρα συντηρημένα σε κουτιά μυριάδες, και χιλιάδων λογίων εμφιαλωμένη φύση. Και θά 'ρθουνε χρόνια χλωμά και αδύναμα μέσα στη γάζα. Και θά 'χει καθένας τα λίγα γραμμάρια της ευτυχίας. Και θά 'ναι τα πράγματα μέσα του κιόλας ωραία ερείπια. Τότε, μην έχοντας άλλη εξορία, πού να θρηνησει ο Ποιητής, την υγεία της καταιγίδας από τ' ανοιχτά στήθη του αδειάζοντας, θα γυρίσει για να σταθεί στα ωραία μέσα ερείπια. Και τον πρώτο λόγο του ο στερνός των ανθρώπων θα πει, ν' αψηλώσουν τα χόρτα, η γυναίκα στο πλάι του σαν αχτίδα του ήλιου να βγει. Και πάλι θα λατρεύει τη γυναίκα και θα την πλαγιάσει πάνου στα χόρτα καθώς πουν ετάχθη. Και θα λάβουνε τα όνειρα εκδίκηση, και θα σπείρουνε γενεές στους αιώνες των αιώνων!», *Ibidem*, pp. 167-169.

por el tiempo pasado de los verbos en esta primera oración— respecto a la quiebra histórica que la utopía poética aquí anunciada viene a restañar, y sin embargo pronto apreciaremos cómo el Poeta circula libremente entre presente —en el que comienza situándose, tras la quiebra—, pasado —en la medida en que anunciará los desastres de nuestro estado actual de caída histórica como sucesos por venir— y futuro —el «siglo» de la utopía ya cumplida en que, como demuestran las interpelaciones al final de cada párrafo, habita con su facultad visionaria—, identificado implícitamente con el Dios del *Apocalipsis* de San Juan, ése que en el poema «La Pallida Morte» de *Las Elegías de Oxópetra* era equiparado con el «Jesús del Sol», «el que Es, el que Fue y el que Vendrá». Una vez ubicada en el intervalo entre la fractura de la historia —acaecida, se diría, a causa de una enajenación de la *sacralidad* natural en la maquinabilidad del dogma— y su restauración futura, la voz poética vaticina la revolución incruenta que reinscribirá, brotando desde el interior del hombre («la tempestad que engendrará la mente del hombre»), una *religiosidad* más pura a través de la borradura de las formas gastadas, muertas, que ocupan ahora el cielo en nombre de las confesiones tradicionales. Son las «reliquias de viejas estrellas» y las «telarañas» que cubren «las esquinas del cielo». Siguiendo el gesto esencialmente *religioso* de la poesía moderna, la nueva *sacralidad* indemne, originaria, fundada desde la zona de secreto fiduciario que es el interior del hombre, trazará sobre el cielo vaciado, abierto a la absoluta *revelabilidad*, un mito más acorde con la vida (sobre)natural que es preciso proteger. Con su palabra visionaria que excede incluso el alcance de la luz del sol —el cual, ocupando una posición marginal respecto a él, se ve obligado a preguntarle qué ve—, el Poeta circula ya en el siglo futuro que él mismo ha instituido en su escritura como un renacer de los tiempos, y nos describe, en un presente que para nosotros es futuro, algunos de los efectos del *apocalipsis* por venir. En él, naciones, ejércitos y mercaderes, elementos históricos y maquinales, caerán entregados a un estado de naturaleza que los devorará, restaurando la *indemnidad* de la vida y la unidad de los sentidos que, en el *cosmos* griego isomorfo de la Poesía que se pretende restablecer —y que, sintomáticamente, excluye a Grecia de la categoría diferencial y política de las «naciones»—, no se encontrarán ya sometidos a la escisión entre significado y significante.

En el segundo párrafo, sin embargo, la voz del Poeta interrumpe el vaticinio e introduce un «antes»: «Pero antes, he aquí que vendrán...». Se trata de un antes de la utopía que es nuestro ahora, el del estado de caída a que el mundo se halla sometido, pero, a juzgar por el verbo, aún futuro, empleado por la voz poética, es también un *después* para el Poeta, que habla de este modo desde un origen no inserto en nuestra temporalidad, sino previo a ella. Como en una suerte de *economía de la salvación* puesta en marcha por la poesía, la integración de la quiebra histórica y maquinal en

el vaticinio nos lleva a pensar que el mal y la fractura son partes del *plan* que permitirán a la voz poética, tras haberlos generado como una herida contra la *indemnidad* originaria, aniquilarlos redimiendo la Creación. Así, la Belleza, absoluto trascendente que, como hemos visto, constituye la zona de secreto que nos comunica con la *sacralidad*, caerá —ha caído ya— en el mercantilismo como si se tratara de un movimiento autoinmunitario que permite a la voz profética sanar el daño de lo histórico y lo transaccional. Asimismo, el amor, otro elemento *indemne*, se desvirtuará a través de la seducción *maquinal* de esos «Filipos» y «Robertos» —nombres extranjeros que acaso remitan, además de a los soldados fascistas que invadieron Grecia, a galanes del cine italiano o americano y, por tanto, a la caída tecnológica, aun de los sentimientos más puros, en la modernidad occidental— que utilizarán toda clase de mecanismos artificiales, entre los cuales las apelaciones siniestras a la muerte («adornarán sus pechos con calaveras para atraer a las mujerzuelas»), para embaucar a las mujeres. La voz poética pretende, en consecuencia, situarse antes de la historia, en la raíz misma de la posibilidad de esta caída, instaurando la poesía en el espacio anterior a toda oposición —que podríamos identificar sin excesivos problemas con el «Génesis»—, en el espacio que da nacimiento a ambos términos: condena y redención, para englobarlos de este modo en el simple ámbito omniabarcador de lo textual que será restaurado en sus plenos derechos al final del proceso *indemnizador*. Es una voz que habla desde la noche indiferenciada que precede al origen de lo existente, desde el lugar en que, por definición, una voz es imposible, marcado como está su propio nacimiento por una escisión fundamental que puede entenderse, ya, como caída. Es la misma voz hölderliniana que, en «Como en día de fiesta...» («Wie wenn am Feiertage...»), encarna las pretensiones de la poesía moderna constituyéndose en la instancia que preexiste al amanecer y da lugar, con su palabra, al día, a la epifanía inaugural de la luz que permite la existencia del mundo. A juzgar por el gesto de la prostituta tras sacudirse de encima la maldición mercantil que corrompe a la Belleza en busca de su apocatástasis *indemne* («extendiendo la mano hacia Oriente»), el Poeta es también aquí la fuente de toda aurora, tanto de la que abrió inicialmente al proceso cosmológico en que ahora nos encontramos, como de la que ha de traer un nuevo día en la *revirginización* posthistórica de la poesía. Es el garante de la iterabilidad del origen, del *automatismo* de las sucesivas muertes y resurrecciones de(l) Dios o de lo divino, que contienen siempre, aun cuando pretendan un cierre definitivo del sentido —tal como ocurre en «El Gloria»—, la autoinmunización del mal y de la decadencia como semilla de una segura historicidad.

La voz poética, en virtud de ello, instaura una nueva ley sobre lo inaugural, sobre lo *indemne*. La ley poética ya no constriñe los impulsos ni amenaza la vida,

sino que se funda sobre la pureza de «los colores del Himeto», sobre una *sacralidad* que se instituye en fundamento («sagrado») de un nuevo «Código Civil» que ha de regir una suerte de Utopía teñida de elementos griegos y antimaquinales: la veneración de la diosa-niña Mirtó, emblema del amor que reúne en sí las nociones de belleza y juventud (la inmunidad de la vida), en el mercado de Delos¹³⁴ —neutralizadas ya, pues, la corrupción y la transaccionalidad que se asocian al comercio en la modernidad—, la omnipresencia del rito del cortejo amoroso de los adolescentes, o la liturgia de un templo natural, sin huella de construcción humana, que sugiere sin embargo la perfección del arte y de la *religiosidad* clásicos («el Erecteo de los pájaros»). Todo ello vendrá a sustituir a un mundo desgastado, surgido también de la voz del Poeta, que habla de él nuevamente en futuro («Pero *antes* he aquí que pasarán generaciones su arado sobre la tierra yerma») y origina, por tanto, en su apertura, la condena del trabajo, la violencia de la política, la autoridad y el comercio, o el sacrificio de la vida inocente que sirve de carburante a la sociedad burguesa y utilitaria («el jornal del oprobio y el martirio»). Elementos todos que será preciso purificar junto con la «boca de la tumba» que se dirige al Poeta para preguntarle, una vez más, qué ve del otro lado de la muerte, en ese territorio, salvado y afianzado por él, en que ella no tiene ya poder alguno. Allí, la violencia de la institución de la ley se derrite ante la presencia de la superación de la muerte, que era su único ámbito de acción («los Jueces Militares arden como cirios en la gran mesa de la Resurrección»), y este sacrificio del mal sirve, a la inversa de lo que ocurría antes con la pureza de la vida que sustentaba el caos de lo contaminado, para fundamentar la nueva *indemnidad* («veo que los Policías ofrecen su sangre, sacrificio a la pureza de los cielos»). Mientras, la naturaleza, inocente, deberá asumir autoinmunitariamente un ingrediente histórico, la revolución, para derrocar el

¹³⁴ Delos es curiosamente, en el relato de Heidegger de sus viajes por Grecia, el centro de la sacralidad griega, la que a un tiempo muestra y oculta, protegiendo la *indemnidad* de la vida en el mismo gesto en el que la hace *manifiesta* (según la etimología de su nombre). Se halla asimismo entrelazada con las nociones de *αλήθεια* (verdad) y con el núcleo de la grecidad como *ser-presente*: «Il comune luogo natio —Δήλος, che mostra ciò che è manifesto— è il piccolo e invisibile centro del cerchio di isole: esso custodisce il sacro e lo difende contro l'assalto di tutto ciò che è empio. Si può appena pensare al senso celato nel nome dell'isola che chiama l'intero popolo greco alla celebrazione della festa, che dona la grazia e la bellezza del divino, e pretende dai mortali il ritegno del pudore. / Δήλος, la sacra isola, il centro della Grecia, delle sue coste e dei suoi mari: essa rende manifesto nell'istante stesso in cui nasconde. Ma che cosa lascia apparire quell'isola? Verso dove fa cenno? Verso "quello" che fu esperito e chiamato per nome dai poeti e dai pensatori greci grazie all'amplissimo sguardo su ciò che si rese loro presente: l'essere uno della svelatezza (disvelare = *Entbergen*) e della velatezza (celare = *Bergen*): la *Αλήθεια*. / [...] L'*Αλήθεια* è infatti l'ambito: l'aperto che si offre, che tutto comprende, delimita e libera, che concede a tutto ciò che entra nella presenza e nell'assenza l'avvento, il trattenersi, la partenza e la mancanza. [...] La meditazione a lungo coltivata sull'*Αλήθεια*, sul rapporto tra la svelatezza e la velatezza, trovò nel soggiorno a Delo la conferma di cui aveva bisogno. Quello che sembrava essere semplicemente frutto di una rappresentazione si era invece realizzato e si era colmato della presenza, vale a dire di ciò che un tempo si era rischiarato per concedere ai greci l'esser presente», HEIDEGGER, M. (1997), pp. 37-40.

sistema de caducidad, muerte e interés económico que la oprime («veo la perpetua revolución de plantas y flores») y generar así, incansablemente, una suerte de *sobrenaturalidad* posthistórica —o *tercer estado* surgido de una síntesis dialéctica— a partir de la fusión de historia e *indemnidad* natural. Igual sucederá con el amor, necesitado del uso de maquinarias de guerra para obtener la hegemonía sobre un mundo que lo ha desterrado («veo a los cañoneros del Amor»).

El último párrafo del «Profético» vuelve a presentarnos el doble camino de la voz o la poesía. Antes de que el sol (identificado en el *Axion Estí*, no lo olvidemos, con el Poeta) haga ceder el «entarimado» del Hades, aniquilando con ello el poder de la muerte, la enfermedad que se opone a lo san(t)o se abatirá nuevamente sobre el mundo bajo el manto de la guerra. La sangre de los jóvenes envejecerá, las fábricas perderán el vigor de los obreros para albergar únicamente mercancías, valores de cambio que *mecanizarán* el fetiche surrealista y romántico de los sueños —manifestación del núcleo *indemne*, interior, de la individualidad y la libertad del hombre—, enlatados para el consumo masivo, y la naturaleza será embotellada, alejada pues de la inmediatez espontánea que en ella podía salvarnos. Los años presentarán asimismo signos de enfermedad, «pálidos y macilentos», y la felicidad será sometida al número y la cantidad, mientras que de la plenitud del sentido y del ser antes posible sólo nos quedarán «hermosas ruinas» que remiten a la imaginaria moderna de una integridad —el clasicismo griego, precisamente— perdida y fracturada por la historia. No existirá ya la posibilidad del destierro para el Poeta («ya sin otro destierro, dónde se lamentará el Poeta»), seguramente porque la vida entera se habrá convertido, a juicio de la poesía, en un espacio de destierro del hombre. En esta conversión del mundo en un exilio permanente, ineludible, en la herida de una inhabitabilidad —relacionada con la alienación de Grecia a causa de la occidentalización forzada—, la poesía y la voz poética, ya sin un solo resquicio de *indemnidad* donde asentarse, trazan su propia necesidad: son ahora imprescindibles para (re)fundar una (la) patria, una nueva integridad griega donde el hombre pueda habitar a la medida de la intensidad de su vida. Esa patria se dará en el texto, en la utopía textual, desde la voz del Poeta que habrá generado las «ruinas interiores» para después sanar, sobre ellas, el daño y la enfermedad del mundo a través de una nueva abertura, esta vez la que hace brotar la «salud» o el vigor (*υγεία*) de su pecho como fuerza *indemnizadora*. Sobre ese intersticio de las ruinas interiores (interiores al hombre, interiores al texto), que es también la apertura de su pecho —la exteriorización o universalización de su plenitud o *sacralidad* poética e interna, una nueva figura de la *revelabilidad* que constituye la poesía—, surgirá un nuevo *cosmos* indestructible que invertirá en su movimiento (interior-exterior, individual-colectivo, ahistoricidad-historicidad) la agresión anterior —también intratextual, sin

embargo—, producida desde la exterioridad hacia el interior del sujeto, del texto y de Grecia, desde la colectividad social al individuo y desde la historia a la ahistoricidad de la lengua. La pureza del interior del Poeta, la pureza de la poesía, constituirán pues el cimiento —por contraposición a las ruinas, ruinas clásicas y ruinas modernas, las mismas ruinas de lo griego— de un universo exterior en que el Poeta se vacía para hacerlo, con su propio sacrificio al final de «La Pasión», incólume e inmarcesible. El renacimiento es entonces posible sobre el filo mismo de la palabra, sobre el intersticio a su vez de la escritura («y el último de los hombres dirá su primera palabra, que crezca la hierba, que surja la mujer a su lado como un rayo de sol»), que engendra, en el preciso instante de la muerte («el último de los hombres»), la salvación en una utopía textual que lo re-genera todo. La herida en el pecho del Poeta puede ser a un tiempo la que lo mata y aquella que posibilita, en el doble gesto de su voz, la resurrección de un *cosmos* griego hecho de palabras no sometidas ya a la caducidad, sino fundidas inagotablemente con los fenómenos que hacen amanecer («que surja la mujer a su lado como un rayo de sol»). Será entonces un acto sexual, una fusión de contrarios, la que suscitará la hegemonía invulnerable de lo palpitante y lo vivo que cimentará una nueva *sacralidad* natural, un culto de todo aquello que las religiones usurpadoras, las iglesias, habían condenado según el principio del «Profético» como pecado, en especial el amor y la sensualidad («de nuevo adorará a la mujer y la tenderá sobre la hierba tal como ha sido dispuesto»). Esta resurrección poseerá la fatalidad de lo divino, de lo «dispuesto» por una trascendencia que parecería residir únicamente en la voz poética que despliega el nuevo paraíso en su palabra. Así, uno de los emblemas de la interioridad *indemne* antes agredida, los sueños, que remiten a la alteridad que nos constituye íntimamente, al inconsciente freudiano y surrealista donde la modernidad había reinscrito el ámbito perdido de la divinidad, se vengarán e instituirán para la eternidad una nueva *religiosidad* inagotable, diseminada en generaciones y generaciones de un mundo *resacralizado* en los términos de la poesía moderna. Será una utopía con valor absoluto que sustituirá, en su espectralidad trascendente, a cualquier proyecto inmanente o ideológico. Pero, en su misma cualidad de vaticinio, la poesía, involuntariamente, no podrá imponerla sino como *posibilidad*, como promesa de siembra que es, a la vez, un espaciamento del cierre del sentido y de la historia. Tematizadora en su voz atemporal y originaria de la fractura de la modernidad, a la vez producto y productora de ella como núcleo —también fiduciario— que garantiza su necesidad en nuestros tiempos, la Poesía sólo puede entregar, finalmente, la *posibilidad* de lo puro o de una vida nueva, el espaciamento de una escritura que abre a una *revelabilidad* que, tal como decía Heidegger a propósito de Hölderlin, tiene un sueño divino mas no sueña con un dios.

1.4.3. *HELIOTROPISMO* O LA MÍMESIS DE LO IMPOSIBLE

La *religiosidad* de la poética de Elitis, que acabamos de analizar, se halla entrelazada con un cierto *misticismo*. Es, como ocurre en toda la escena de la modernidad, un *misticismo* después de la mística que, sin embargo, reproduce en gran medida el *heliotropismo* que revisamos en el primer capítulo como característica de su *modo de hablar*. Conviene ahora, apoyándonos en diversos términos apofáticos empleados recurrentemente por Elitis para referirse al absoluto del que la poesía parte y hacia el cual tiende (elusividad-alusividad), así como en algunos textos que escenifican el incesante desplazamiento tropológico sobre el que se funda lo poético, analizar lo que llamaría, invirtiendo una formulación clásica, la *mímesis de lo imposible*. Es ése, en mi opinión, otro de los rasgos esenciales de su poética.

Tal como vimos en la primera sección del capítulo, en la obra de Elitis aparece postulada una *zona de secreto* con la que la poesía mantiene una relación inextricable pero ambigua: si por una parte es su origen indecible, por otra constituye la fantasmagoría que el propio despliegue de lo poético proyecta, haciendo a esa *otredad* irreductible y fiduciaria visible en su misma invisibilidad. Es, asimismo, en tanto trascendencia reinmanentizada, interior, el punto de destino hacia el que toda poesía se dirige. Ello delimita una vez más, como se ponía de manifiesto en el análisis del poema «El jardín ve», el gesto ritual, testimonial, a fin de cuentas *religioso*, que para Elitis lleva a cabo la poesía, convertida de este modo en un círculo trazado desde la imposibilidad a la imposibilidad, un arco que se sostiene sobre dos vacíos ontológicos que son el mismo para dar testimonio, por medio de una *mímesis* que no puede ser sino desplazamiento tropológico, circulación de imágenes sin fin, de *la posibilidad de lo imposible* en este mundo. De esa significación que diríamos sin referente surge el sentido de una *sacralidad* moderna, reinscrita sobre los huecos de una escritura, invocada y convocada en el sucederse de las imágenes que han sustituido la instancia metafísica, o real, que habría de servirles de modelo, por la simple gratuidad originaria y originante de su movimiento. El vacío que imitan, núcleo oculto e inaccesible de una presunta trascendencia preexistente, desencadena en su irrepresentabilidad, en su *imposibilidad* profunda, un despliegue incesante de escrituras, de signos perceptibles que constituyen circularmente, en su secundariedad, el origen del *secreto* que sólo en ellos encuentra la opción de persistir. Por eso la poesía exige siempre a los ojos del lector un nuevo desciframiento, multiplica los secretos acumulando estratos semióticos, *re-vela*

siempre que quiere desvelar. Preserva la trascendencia en las *entretelas* de un constante re-plegue de imágenes y escrituras que impide a la vez que permite —a la vez que constituye la única posibilidad para ello— su exposición. En el «Discurso ante la Academia de Estocolmo», Elitis define la poesía como el infinito espaciamento de la verdad, la diferición de toda lectura en el constante añadido de una nueva escritura: «Porque eso es en el fondo la poesía: el arte de dirigirse y llegar a aquello que nos trasciende. Con los millares de signos secretos de que está sembrado el mundo y que constituyen otras tantas sílabas de una lengua desconocida, formar palabras, y con las palabras frases, cuyo desciframiento nos acerque un poco más a la verdad más profunda»¹³⁵. Del mismo modo, en *El Pequeño Nautilo*, luego de haber creado un país imaginario, una Grecia *indemnizada* que «salía de la otra, la real, como el sueño de los sucesos de [su] vida»¹³⁶, y que remite a la perfección de lo *sagrado*, se apresta a tejer en torno a ella, como gesto constitutivo de su poesía, un entramado de palabras que la alejan, que la velan y la protegen para que los demás vean la belleza en la propia imposibilidad de verla, constaten su existencia misteriosa pero no descubran su núcleo inviolable: «Y me puse a engarzar lentamente palabras como diamantes para cubrir el país que amaba. No fuera nadie a ver la belleza. O sospechase que acaso no existe»¹³⁷.

La poesía nace, en consecuencia, de una carencia, es el desplazamiento tropológico que trata de tapar una ausencia que nunca fue presencia, de la misma manera que la nostalgia del Uno, según vimos, desencadenaba la escritura mística. Su existencia es el testimonio de un hueco en el mundo o en la experiencia humana¹³⁸, que ella viene a rellenar y, por consiguiente, a generar poniéndolo de manifiesto: «Poesía / ¿dónde pero dónde pues / liga este fulgor su fruto? / algo sin duda alguna / debe de haber sido arrancado con precisión / del globo terráqueo»¹³⁹. Es más, la poesía según Elitis no debe ocuparse de lo que existe, sino de lo que no existe pero podría o debería existir. Es la aspiración a una *(im)posibilidad* que, veremos enseguida, suscita la mimesis: «Consúmanse otros en lo que existe, y

¹³⁵ «Επειδή αυτό είναι στο βάθος η ποίηση: η τέχνη να οδηγείσαι και να φτάνεις προς αυτό που σε υπερβαίνει. Από τα μυριάδες μυστικά σήματα, που μ' αυτά είναι διάσπαρτος ο κόσμος και που αποτελούν άλλες τόσες συλλαβές μίας άγνωστης γλώσσας, να συνθέσεις λέξεις, και από τις λέξεις φράσεις, που η αποκρυπτογράφησή τους να σε φέρνει πιο κοντά στη βαθύτερη αλήθεια», ELITIS, O. (1993), p. 319.

¹³⁶ «Incensar lo sublime», II: «...πού 'βγαίνει από την άλλη, την πραγματική, όπως τ' όνειρο από τα γεγονότα της ζωής μου», ELITIS, O. (2002), p. 497.

¹³⁷ «Κι έπιασα σιγά σιγά να δένω λόγια σαν διαμαντικά να την καλύψω τη χώρα που αγαπούσα. Μην και κανείς ιδεί το κάλλος. Ή κι υποψιαστεί πως ίσως δεν υπάρχει», *Ibidem*, p. 497.

¹³⁸ Cfr. FILOKIPRU, E. (2006), p. 287.

¹³⁹ «La almendra del mundo»: «Ποίηση / πού μα πού λοιπόν / δένει μία τέτοια λάμψη τον καρπό της; / κάτι το δίχως άλλο / πρέπει με τρόπο νά 'χει αφαιρεθεί / από την υδρόγειο», ELITIS, O. (2002), p. 452.

límitense a ello. La mayoría de lo cual, por supuesto, es terrible, y así lo denuncian. Pero que exista también alguien que perpetúe el derecho de aspirar a lo que no existe pero debería o podría existir»¹⁴⁰. Ese «derecho» que debe «perpetuarse» remite, acaso, a una prolongación en la poesía, si bien bajo presupuestos muy distintos, del impulso trascendente de la mística o la religión, del deseo de alcanzar la *zona de secreto* que se genera como *incremento de sentido*. Un incremento originado por el anhelo, o la necesidad, de saturar un espacio vacío que se constituye, de este modo, en punto de partida y de destino del gesto de la escritura, pura diferición, en definitiva, de un elemento indecible que se configura en su misma persecución, persecución de algo que nunca ha existido antes. En este aspecto acaso podría leerse la teoría de Elitis acerca de la poesía como anunciación. Anunciación sin duda que evoca el anticipo del (re)nacimiento inmanente de Dios en el Evangelio, el mensaje de una *sacralidad* diferida no sólo temporal, sino también ontológicamente. Incapaz de constituir por sí sola una plenitud, la anunciación es el signo que predice una integridad o una reintegración, el contorno de una *presencia* que sólo puede *re-velarse* en su ausencia, la herida, por tanto, de lo que aún está por venir. Es la huella de la alteridad que salva, en cierto modo, a lo fenoménico abriéndolo a la persecución, a la reinscripción, incluso, de una *sobrenaturaleza* que lo excede pero al mismo tiempo lo recorre espectralmente: «Veas lo que veas, en buena hora lo ves / basta que sea: *Anunciación*. / La Luna navegando la más mínima nube / el caimán de los árboles / y la sombría calma de las lagunas / con el pat-pat lejano de la lancha / si el mundo ha sido llamado de una vez por todas: *Anunciación*»¹⁴¹. Se trata de un concepto vinculado recurrentemente a la belleza, también signo, con frecuencia, de una plenitud ontológica que nunca se consume¹⁴², a la par que una de las encarnaciones del absoluto¹⁴³ o la *zona de secreto* que, proyectada por el poema o

¹⁴⁰ «Lo público y lo privado»: «Άλλοι ας αναλώνονται κι ας περιορίζονται σε αυτά που υπάρχουν. Που, βέβαια, είναι τα περισσότερά τους δεινά και τα καταγγέλλουν. Ας υπάρχει κι ένας που να διατηρεί το δικαίωμα να προσβλέπει σ' αυτά που δεν υπάρχουν αλλά θα έπρεπε και θα μπορούσαν να υπάρχουν», ELITIS, O. (1993), p. 349.

¹⁴¹ «El estigma»: «Ό,τι να δεις —καλώς το βλέπεις / αρκεί νά 'ναι: *Αναγγελία*. / Το ελάχιστο νέφος ουριοδρομώντας η Σελήνη / των δέντρων ο αλιγάτορας / και η σκυθρωπή των λιμνοθαλασσών γαλήνη / με το πάτ-πάτ το μακρινό της γκαζομηχανής / αν ο κόσμος μία για πάντα ειπώθηκε: *Αναγγελία*», ELITIS, O. (2002), p. 365.

¹⁴² Ferdinand Alquié ha descubierto en el surrealismo una postura muy similar en la consideración de la belleza: diferición infinita del ser, camino de búsqueda que no permite alcanzar ningún destino: «Como Platón, Breton ve en la belleza el anuncio de cierto retorno, de algún descubrimiento ontológico, de alguna reconciliación. Pero el Ser al que nos hemos así acercado nunca se capta propiamente y en eso la afirmación surrealista es fiel a la reflexión kantiana. Esta se maravilla de una apariencia de finalidad, pero no consiente en afirmar la realidad de esa finalidad. En la belleza tal como Kant la concibe, hay un presentimiento de ontología que no llega a la ontología», ALQUIÉ, F. (1974), p. 176.

¹⁴³ Como han señalado Kimon Friar o Andonis Decavales, la «decimocuarta belleza» del título *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza* pertenece al ámbito de lo religioso, en concreto del Islam, donde representa la belleza paradisíaca a la que pasaron Mahoma, su hija Fátima y sus doce imanes-

por el arte en general, permite iniciar, como quería Hölderlin¹⁴⁴, el camino de una aproximación infinita al ser. La belleza, como hemos visto ya, constituye la vía que nos conduce hacia la parte desconocida que hay en nosotros, desencadena por tanto, en su hacer *presente* sobre el mundo objetivo la ausencia de una totalidad anunciada pero inalcanzable, el movimiento mismo de la poesía, nos obliga pues a precipitarnos por la hendidura que ha abierto sobre la realidad, en el interminable desplazamiento topológico que, tratando de alcanzar aquello que nos excede, sólo logra producirlo técnica o maquinamente en su aproximación infinita: «La Belleza que es un camino abierto —el único, quizá— hacia la parte desconocida de nosotros mismos, hacia aquello que nos trasciende. Porque eso es en el fondo la poesía: el arte de dirigirse y llegar a aquello que nos trasciende»¹⁴⁵. La alusividad de lo bello viene marcada simultáneamente por su elusividad. Si la belleza pone de manifiesto un vacío que debe colmarse, no es sólo en su condición de promesa de una alteridad que no percibimos, sino también porque se encuentra en constante fuga. Sus epifanías son efímeras y nos incitan, en su desaparición, a perseguirla sin lograr nunca darle alcance. Se lamenta por ello María Nefeli: «Ay ay lo bello no se repite / no se repite el amor»¹⁴⁶. La ausencia que determina, por tanto, no se halla inscrita únicamente en su *significación*, sino que se inaugura también sin cesar cada vez que pretendemos demorarnos en ella: «Ay belleza aunque nunca te me entregaste por entero / Algo conseguí arrancarte»¹⁴⁷. La belleza es una diferición constante que se retrae generando un vacío sobre el que estamos obligados a circular acumulando imágenes, tropos, palabras que vuelvan a invocarla. Lo logra entregándonos cada vez sólo una parte de sí, suscitando el deseo del inmenso territorio que aún nos queda por probar, liberando, como Dios al retraerse en la cosmología de Isaac Luria¹⁴⁸, el vasto espacio

apóstoles. Pertenece, por tanto, al territorio de la divinidad y de la vida trascendente, cfr. DECAVALES, A. (1990), p. 108. En el poema de ese libro «Los doses del mundo», tal como ha señalado Mario Vitti, simboliza asimismo el *tercer estado*, el estado de *sobrenaturaleza* alcanzado en y por la poesía, cfr. VITTI, M. (2000), pp. 309-310.

¹⁴⁴ En el *Hiperión*, Hölderlin se refiere a la experiencia objetiva de lo bello como modalidad en que superar la contradicción del sujeto moderno. Ella es lo único que nos reunifica, si bien en un proceso de aproximación infinita. Esta contradicción entre lo dado de la belleza y su inalcanzabilidad contiene en ese libro la cifra simbólica de la esencia del hombre, cfr. MECACCI, A. (2002), p. 35.

¹⁴⁵ «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Τὴν Ομορφιά που εἶναι μία οδός —η μόνη ἰσως οδός— πρὸς τὸ ἄγνωστο μέρος τοῦ εαυτοῦ μας, πρὸς αὐτό που μας υπερβαίνει. Επειδὴ αὐτό εἶναι στὸ βάθος ἡ ποίηση: ἡ τέχνη νὰ οδηγεῖσαι καὶ νὰ φτάνεις πρὸς αὐτό που σε υπερβαίνει», ELITIS, O. (1993), p. 319.

¹⁴⁶ «Patmos»: «Αἱ αἱ δύο φορές τ' ὠραίο δε γίνεται / δε γίνεται ἡ ἀγάπη», ELITIS, O. (2002), p. 370.

¹⁴⁷ «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido»: «Αχ ομορφιά κι αν δεν μου παραδόθηκες ολόκληρη ποτέ / Κάτι κατάφερα νὰ σου υποκλέψω», ELITIS, O. (2002), p. 551.

¹⁴⁸ Se trata de la doctrina cabalística del *tsimsum*, la contracción o retraimiento divinos, que desde un infinito apofático, el *En Sof*, acaba generando las imágenes y las manifestaciones fenoménicas del mundo: «Il Dio inconoscibile, l'En Sof che trascende completamente la creazione, prima di dar vita al cosmo riposa nel proprio mistero e pervade di sé la totalità: per far posto ai mondi, questo splendore primigenio si contrae, si ritrae verso sé stesso, con un moto che è l'origine e il presupposto di qualsiasi

donde la poesía o el arte habrán de recrearla saturándola de representaciones que, nuevamente, en un desplazamiento sin fin, remitirán a una ausencia siempre diferida.

Esta lógica del vacío y la imposibilidad como fin y origen de lo poético es llevada al extremo en los numerosos términos apofáticos que trufan la obra de Elitis¹⁴⁹. Suelen encontrarse vinculados a la noción de poesía, o imbricados en una reflexión sobre la mimesis, y vienen marcados por una alfa privativa, generalmente mayúscula, que parece querer dar un nombre *propio* a lo que precisamente se erige sobre el filo mismo de la *impropiedad*, sobre la espectralidad de lo que no podría tener *un* nombre¹⁵⁰. Son el nombre de lo *innombrable*, el velo que muestra sobre la superficie de su ocultación aquello que ha venido no a designar sino a *re-velar*¹⁵¹, la anunciación cortocircuitada en su propio despliegue por la alfa privativa. Ésta espacia, alude y elude, abre del lado de la escritura la posibilidad de lo imposible, propone y cierra una lectura que sólo puede multiplicar los signos —sólo puede perpetuar, en consecuencia, la escritura— y los enigmas en torno a lo que habría de ser la interpretación. Nos hace *presente* lo que sólo puede darse como ausencia, horadando el centro del discurso con el vacío de una imposibilidad que se convierte en inaugural. Y, simultáneamente, funda en su proyección el elemento que delimita, lo traza en el arco de su propia búsqueda. Instaura la mimesis al mismo tiempo que el *objeto* mimetizado, el cual no se halla por consiguiente *fuera* de la textualidad a la

manifestazione. A questa prima contrazione —denominata in ebraico *simsum*— fa seguito il processo dell’emanazione, e della successiva formazione dei mondi inferiori, che viene descritto al contempo come un propagarsi della luce divina e come una determinazione dei gradi dell’essere attraverso le successive trasformazioni e permutazioni del Tetragramma», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXXVII. Cfr. asimismo SCHOLEM, G. (2000), pp. 285-290.

¹⁴⁹ Junto a ellos, para denominar el absoluto o la utopía *sobre-natural* aparecen otros como «Paraíso» o «Perfección». Para un pequeño catálogo, si bien incompleto, de estas denominaciones, cfr. MITSAKIS, C. (1998), pp. 27-28.

¹⁵⁰ ¿Es posible denominar negativamente a un «nombre propio», es decir, negar a la vez que se afirma lo individual, lo separado, el ente?

¹⁵¹ Según Alois Haas, en la mística tradicional Dios es simultánea e inextricablemente un *esse innominabile* y un *esse omninominabile*, lo cual tiene también consecuencias tropológicas, convirtiendo al lenguaje en una forma de conjuro, es decir, de invocación: «El objetivo último de una múltiple denominación de Dios, que tiende al infinito, puede explicarse como mínimo según dos perspectivas: bien como un intento cuantitativo de lograr en la plenitud de los nombres un posible concepto totalizador de Dios, o bien una posible superación completa de la conceptualidad de Dios lograda a través de una concurrencia semántica en los muchos nombres, de tal modo que respecto a la contemplación de Dios resulte visible un final de toda contemplación e imaginación. Los textos místicos tratan de integrar ambas posibilidades. [...] Paradójicamente, un despliegue explosivo de la plenitud metafórica produce la impresión de una invisibilidad, inabarcabilidad y ocultamiento de Dios que está más allá de toda comunicación mediatizada. [...] Cuando un místico intenta “captar” a Dios, a través de una multiplicidad de imágenes y metáforas, entonces se trata del mismo proceso de denominación que acumula nombres metafóricos, que se van añadiendo, en el cual ratifica la imposibilidad de encontrar un nombre seguro de Dios, tal como dice san Agustín: *Si comprehendis, non est Deus*. [...] Desde el horizonte de un pensamiento que funciona lingüísticamente, todo esto podría resultar negativo; por el contrario, una poetología que ha desarrollado una sensibilidad con los matices estilísticos sostendría, justamente, que en tales metáforas, contextualmente hambrientas, “el lenguaje como conjuro” encuentra grandes posibilidades», HAAS, A. M. (1998), pp. 28-29.

que se asocia, sino insertado intersticialmente, como una fantasmagoría que conmueve los cimientos de la opacidad del sentido, en la escritura poética, que a la vez ha nacido del deslizamiento icónico y tropológico que esta imposibilidad (núcleo apofático irrepresentable) impone, y lo ha hecho nacer en el arco de su trazo. La poesía se constituye, así, como una *mimesis de lo imposible*¹⁵² que evoca el *heliotropismo* místico y consagra su propia trayectoria entre los extremos de la elipse como único testimonio de la (in)existencia del sol que la guía.

Es curiosa a este respecto, y extrema, la descripción, plena de metáforas místicas, de una suerte de «experiencia de plenitud» propiciada por la práctica de la poesía en «Avante despacio». Tras surcar los mares sobre la barca solitaria a la que se ve confinado en tanto Poeta, el narrador comienza a penetrar en una región pura y destilada, evocadora del *tercer estado* o de la *sobrenaturaleza* a los que la poesía es capaz de conducir como *máquina de trascendencia*, un territorio mítico de alteridad ontológica que remite a las viejas leyendas marineras de la Isla de San Brandán —o incluso a la misteriosa mole blanca en medio del mar con que se cierra *El relato de Arthur Gordon Pym*, de Poe—, donde las leyes físicas se suspenden y, desasido del mundo real, el sujeto es transformado por una serie de mensajes llegados del otro lado. Irrumpir en ese espacio abismal de la *imposibilidad* constituye un peligro —un peligro incluso de muerte, dado que se trata del comercio con lo inexistente— frecuentemente tematizado en las descripciones tradicionales de las experiencias místicas, en el punto en que al desasimiento de lo terrenal aún no ha sucedido la llegada a la tierra firme de la trascendencia. Elitis acaba nombrando el estado —no podría, acaso, llamarse estrictamente *lugar*— en que se adentra por medio de una acumulación de términos apofáticos que a la vez lo conjuran y lo ocultan. Son términos extraídos, por lo general, de textos doctrinales de la Ortodoxia¹⁵³, utilizados por algunos Padres de la Iglesia para referirse a Dios: «Verdaderamente, ahora me siento cerca, casi “tocando” lo que cuentan los viejos marineros: una zona de pureza infinita y sin mezcla donde tu peso no cuenta y donde la luz no es la del sol que conocemos ni la de ningún otro cuerpo artificial o celeste; es la luz que no necesita

¹⁵² En el ensayo «El pintor Ceófilos», Elitis habla de que lo Imposible («το Απίθανο») puede dejar su impronta sobre lo existente sólo en la pureza *indemne*, isomorfa del arte y de la poesía, de los niños o los locos. Esa pureza sería, de hecho, su manifestación, la única vía de romper la opacidad ontológica de lo real, la única vía, por tanto, de *resacralizar* el mundo reinscribiendo en él la posibilidad de lo *imposible*: «Lo Imposible sólo necesita una pizca de corazón puro para manifestarse. Y es en las almas de las personas sencillas, de los niños o de los locos, de los “simplones”, como los llaman en Mitilene, donde a veces acepta dejar su impronta. Sólo ellos, privilegiados, conservan la visión en su interior» («Λίγη καθαρή καρδιά θέλει πάντοτε το Απίθανο για να φανερωθεί. Κι είναι στις ψυχές των απλών ανθρώπων, των παιδιών ή των τρελών, των “αχμάκηδων”, όπως τους λένε στη Μυτιλήνη, που κάποτε στέργει ν’ αφήσει τ’ αποτυπώματά του. Αυτοί μόνοι, προνομιούχοι, εγγράφουνε μέσα τους το όραμα»), ELITIS, O. (2000), p. 259.

¹⁵³ El apofatismo, según Vladimir Lossky, «constituye el carácter fundamental de toda la tradición teológica de la Iglesia de Oriente», LOSSKY, V. (1982), p. 21.

pasar por los ojos para ser perceptible. Allí, suelen decir, se consuma la reconquista del cuerpo, pero ya sin su faceta vulnerable, o la recomposición de la materia que te constituye, a partir de datos completamente desconocidos para nosotros, y estremecedores, sobre todo por cuanto no están sometidos ya a los procesos temporales. Así pues, giro a la derecha y avante, de frente al peligro. No hay alternativa. O te acomodas y aceptas ser para siempre uno de los de aquí, o pasas al otro lado. Cuidado. Que nadie se desmaye. Las manos sobre el timón. Ya llega hasta nosotros un mensaje de oxígeno *transterrenal*. Cuidado. Ánimo. Ha llegado el momento de probarnos. Las manos sobre el timón. Avante. Avante despacio hacia lo *no confuso, lo inmutable, lo desnudo, lo manifiesto, lo inteligible en sí, lo inalterable...*¹⁵⁴. Como puede observarse, comparecen aquí, además del apofatismo, algunas de las claves que ya hemos repasado acerca de la *religiosidad* de la poesía y el privilegio existencial del Poeta. Es preciso para él pasar al «otro lado», lejos de las constricciones del tiempo y de la convención social, al espacio donde todo, incluida la materia y la naturaleza, será recompuesto sobre un nuevo fundamento que nos resulta desconocido. La luz será esa luz *otra* que surge en la pura interioridad y se convierte en absoluto, y el tiempo habrá quedado abolido. Por lo demás, es deber de la poesía ir al encuentro de esta zona de secreto, de esta *sacralidad* que ella misma ha inaugurado, y que se compendia aquí en una curiosa combinación entre la inalcanzabilidad de lo apofático (lo «no confuso», lo «inmutable», lo «inalterable») y el calificativo de «lo manifiesto» (*το φαίνον*), es decir, lo que se muestra, lo que, como en la *δια-φάνεια* griega, irrumpe espectralmente, al modo de una luz *re-velada*, para reinscribir esa dimensión apofática en este lado de la realidad.

El apofatismo en la obra de Elitis suele tener, sin embargo, otro cariz. Marca, como ya he dicho, la ausencia de una dimensión plenamente trascendental en la modernidad, carencia que pone en marcha a la poesía, devenida con ello el elemento originario que, aun en su secundariedad, debe *dar lugar* —en el más amplio sentido de la expresión— al espectro de la *sacralidad*. El vacío dejado por una trascendencia compartida por todos en la religión tradicional, como vimos al principio del capítulo, ha de ser cubierto por el gesto poético, que acumula sobre él la escenificación de una

¹⁵⁴ «Αλήθεια, νιώθω τώρα νά 'μαι κοντά, σχεδόν ν' "ακουμπώ" κείνα που διηγούνται οι παλιοί ναυτικοί. Για μία ζώνη απέραντης και άπεφθης καθαρότητας, όπου το βάρος σου εκεί δεν μετράει κι όπου το φως δεν είναι του ηλίου που ξέρουμε μήτε κανενός άλλου τεχνητού ή ουρανίου σώματος· είναι το φως που δε χρειάζεται να περάσει από τα μάτια για να σου γίνει αισθητό. Εκεί, έχουν να λένε, συντελείται η επανάκτηση του σώματος μείον την εύτρωτη πλευρά του· η ανασύνθεση της ύλης που σε αποτελεί, με βάση δεδομένα εντελώς άγνωστα για μας και συγκλονιστικά, προπάντων από την άποψη ότι δεν υπάρχουν πλέον στις διαδικασίες του χρόνου. Στροφή λοιπόν, όλο δεξιά, και πρόσω καταπάνω στον κίνδυνο. Δε γίνεται αλλιώς. Ή θα συνθηκολογήσεις και θα μείνεις από τους εδώθε ή θα περάσεις πέρα. Προσοχή. Κανένας μη λιγοψηχίσει. Τα χέρια στο τιμόνι. Κιόλας ένα μήνυμα διήγησου οξυγόνου φτάνει ως εμάς. Προσοχή. Θάρρος. Έφτασε ο καιρός να επαληθευτούμε. Τα χέρια στο τιμόνι. Πρόσω. Πρόσω ηρέμα προς το μη θολούμενον, το άτρεπτον, το γυμνόν, το φαίνον, το αυτῶ καταληπτόν, το αναλλοίωτον...», ELITIS, O. (1993), pp. 415-416.

religiosidad a través de la generación de imágenes que evocan la perfección desaparecida de la naturaleza. Esas imágenes son, a un tiempo, una *mimesis de lo posible* que produce un incremento de sentido destinado a paliar los huecos ontológicos sobre la superficie del mundo, y una *mimesis de lo imposible* por cuanto abren, en su *otredad* respecto a lo real, un resquicio de *imposibilidad* en el seno de lo existente. Su *espectralidad* y su indecidibilidad, liberándolas del desgaste, las convierten en más reales que lo real, más vivas que lo vivo, hasta el punto de que son ellas, en tanto *significantes* abiertos plenamente a *lo otro*, *re-veladoras* del ser, las que deben instituirse en puro origen. Lo leemos en esta definición de la poesía contra la historia que aparece en el poema «Comagene la desaparecida», de *Las Elegías de Oxópetra*: «Busquen otros reliquias y acometan / Paladas en las tierras de la Historia. La realidad / Sirve si viene después. Mas lo anterior, la imagen, es lo único / *Significativo*; pues el tiempo no prende sobre ella»¹⁵⁵. Se ha producido aquí una inversión de la filosofía platónica. El término usado por Elitis para referirse a las imágenes, imágenes de la poesía o el arte, se entiende, es *εἶδωλο*, el mismo que en su forma antigua (*εἰδωλον*) Platón empleaba para referirse a la copia ilusoria (el mundo) de las Ideas eternas, de las que extraía el ser. Ahora, por el contrario, son estas *imágenes*, reflejos en el espejo según la otra acepción griega de la palabra, las que conceden, en su irre realidad, en su calidad de simulacros de un original que nunca estuvo ante el espejo, el ser a la realidad. Son la imitación de un imposible que sólo existe en la medida en que es imitado, que brota en el contorno trazado por ellas y desencadena, en su irrepresentabilidad, la proliferación de una representación vacía e incesante, que precede a lo real como sede única de un ser no escindido. *Indemnes* por su resistencia a la temporalidad, es en ellas, ahora, en su aparente inconsistencia, donde se funda toda posibilidad de lo trascendente, reinmanentizado en un esquema no menos metafísico que el anterior, puesto que, a despecho de su pretendido monismo, continúa oponiendo la superioridad de una dimensión *espectral*, la *sobrenaturaleza* de las imágenes poéticas, a la banalidad opaca de la materia.

Sea como sea, el Ser, lo divino, sólo se hace visible por la imagen. En el último verso del poema «El jardín ve», que analizamos parcialmente en la primera sección del capítulo, Elitis concluye su reflexión sobre la poesía como juego cuya escenificación sustituye a la transcendencia religiosa con su referencia acaso más clara a la *mimesis de lo imposible*: «Tu mano copia / lo Inconcebible»¹⁵⁶. Si bien según Dsina Politi el poeta está practicando cierta ironía por cuanto es consciente de que es imposible repetir el gesto de la Gran Nostalgia en unos tiempos desacralizados, y

¹⁵⁵ «Άλλοι ας ψάχνουνε για λείψανα κι ας δοκιμάζουνε / Φτυαριές μέσα στην Ιστορίας τα χόματα. Η πραγματικότητα / Ωφελεί εαν έπεται. Όμως το πριν, το είδωλο, μόνον αυτό / Σημαίνει· που ο χρόνος πάνω του δεν πιάνει», ELITIS, O. (2002), p. 564.

¹⁵⁶ «Το χέρι σου αντιγράφει / τ' Ασύλληπτα», *Ibidem*, p. 449.

parodia con esta «copia de lo Inconcebible» —escena de escritura o pintura, de representación, inserta en otra escena de escritura, el poema, que duplica la distancia de una presencia ya elusiva— la posibilidad de cualquier epifanía artística del absoluto¹⁵⁷, en mi opinión la acción apoya cierta teoría sobre la mimesis. No olvidemos que el subtítulo con el que se publicó el poema antes de ser editado en el libro *Tres poemas bajo bandera de conveniencia* fue precisamente el de «poema-teoría». Copiar lo Inconcebible, re-presentarlo, es una imposibilidad lógica. Significa copiar sin modelo, copiar lo invisible, re-presentar lo que nunca estuvo ni estará presente. Conspira, por tanto, contra la integridad misma del copiar. En su búsqueda de lo trascendente, el poeta no puede ya fijarse en un modelo inalterable: debe multiplicar las imágenes, como queda de manifiesto en el hecho de que no utilice el yo, sino un tú que sugiere una mirada —*θεωρία*, *teoría*, significa en griego también contemplación— doble, la de la voz poética que observa a un sujeto que a la vez observa lo Inconcebible para copiarlo en lo que podría ser un tercer *espectáculo*. La imposibilidad de la copia, en consecuencia, habría producido una profusión de copias destinadas a ocupar el espacio vacío de lo Inconcebible, y a darle a esa instancia apofática que remite a la divinidad ausente en nuestro tiempo una posibilidad de *re-velarse* de nuevo en el pliegue suscitado por la superposición de las imágenes o las escrituras. Por ello, acaso, la poesía o el arte suponen, como dice al principio del poema y vimos más arriba, «un Pansélinos que pinta cuando Dios no existe / y demuestra justo lo contrario»¹⁵⁸. El procedimiento es el mismo: copiar lo inexistente para hacerlo existir en la imagen, dar a lo *religioso* un sustento en el mismo gesto gratuito, pero también originario, de la poesía. En él, el Dios que ha muerto, que se ha retirado a la *Gottheit* o divinidad de que hablaba Eckhart, puede resucitar una vez más, no imitado en la efigie que de él nos han ofrecido las distintas confesiones hoy periclitadas, sino re-producido en el ámbito de una *sacralidad* que se encuentra en la base de todas las religiones. Se trata no de la nueva revelación inaugural de un Dios, sino de la apertura a una *revelabilidad* que disemina la epifanía espectral de lo trascendente a través de imágenes y discursos que reinician una y otra vez, sin cerrarse jamás sobre sí mismos, el proceso del nacimiento y la muerte de(l) Dios, el *automatismo*, en definitiva, de lo religioso. La misma dimensión del absoluto apofático yace, según el poema, consumada en un espacio indecible, «en alguna parte», ajena se sobreentiende a nuestras miradas, pero dejando sentir su presencia —su ausencia— en las realizaciones de la perfección estética, que la presuponen: «en algún lugar / consumada yace la Perfección / y deja correr hasta

¹⁵⁷ Cfr. POLITI, D. (1996), p. 197.

¹⁵⁸ «Ένας Πανσέληνος που ζωγραφίζει ενώ δεν υπάρχει Θεός / και αποδεικνύει ακριβώς το αντίθετο», ELITIS, O. (2002), p. 441.

aquí un arroyo / Vivaldi Mozart»¹⁵⁹. Son por tanto las imágenes, las representaciones del arte, las que sostienen a lo trascendente y lo mantienen en la existencia —aunque sólo sea en el vacío dejado por el testimonio de su inexistencia—, las que sostienen incluso al ser. Por eso debemos, todos, convertirnos a cada instante en imagen, según dice el poema, para atestiguar en el seno mismo de la fugacidad y la mutabilidad —del *εἶδωλον*, de la sombra— la porción de Dios que en otros tiempos atestiguaban con su acción los santos: «es preciso que nos transformemos a cada instante en imagen / Toute la mer et tout le ciel pour une seule / victoire d'enfance / en otras palabras algo mínimo pero a la vez / crucial tanto que / la magia mueva nuestra mano y la interprete / según las sombras cambian de lugar / como si / hubieran recibido ya la porción de Dios / igual que en otros tiempos los Santos»¹⁶⁰. La «magia» que ha de mover nuestra mano parece remitir a la acción de la copia de lo Inconcebible que se lleva a cabo en la pintura o la escritura, lo cual nos conduciría a leer esa conversión en imagen como una necesidad de desligarnos de la naturaleza y entregarnos a la *sobrenaturaleza* del arte, al espectro del reflejo, inmune a la muerte. Por otra parte, la imagen que copia lo Inconcebible es «algo mínimo pero a la vez crucial», el punto de fuga por el que la opacidad de lo real puede abrirse a la nada o a lo imposible. Ello nos dicta otra dimensión de la alfa privativa: la reinscripción en el discurso, en la superficie de lo existente, de la nada apofática sobre la cual, lo veremos en próximos capítulos al hablar de la estética de lo mínimo y la nada en Elitis, ha de fundarse toda trascendencia o todo paraíso. Esa alfa que anuncia y veta, que muestra el camino a una dimensión otra al modo en que una frontera nos convierte, con su simple visión infranqueable, en extranjeros, funciona en la escritura como el punto exacto (*ακριβής στιγμή*, un concepto, como veremos, caro a Elitis) de una herida que compendia la esencia del discurso al tiempo que la pone en fuga hacia otro *lugar* que no es en el fondo, no puede ser, sino su (im)propio *tener lugar* aquí y ahora. Toda la problemática de la escritura griega en su obra¹⁶¹, como tendremos ocasión de analizar, consiste en realidad en una reinscripción y diseminación de los valores de esta alfa privativa sobre la superficie del discurso.

Es función de la poesía y del Poeta, en consecuencia, abrir el mundo a la posibilidad de lo imposible. Así sucede en el poema «Lacónico», donde el segundo

¹⁵⁹ «Κάπου / συντελεσμένη κείται η Τελειότητα / κι αφήνει να κυλήσει ώσαμε δω ρυάκι / ο Vivaldi o Mozart», *Ibidem*, p. 441.

¹⁶⁰ «Ανάγκη να μετατρέπομαστε κάθε στιγμή σε εικόνα / Toute la mer et tout le ciel pour une seule / victoire d'enfance / μ' άλλα λόγια κάτι ελάχιστο αλλά και / σημαντικό τόσο που / η μαγεία να κινεί το χέρι μας και να το ερμηνεύει / καταπώς οι σκιές αλλάζουν θέση / λες / έχουν πάρει κιόλας το μερίδιο του Θεού / ίδια σ' άλλους καιρούς οι Όσιοι», *Ibidem*, p. 444.

¹⁶¹ Especialmente por lo que respecta a la figura de la «escritura blanca», que trataré en los últimos capítulos. El blanco es siempre en Elitis, además de la cifra de la inocencia y la pureza, la figura de un intersticio ontológico o una hendidura que nos abren, como un pasadizo por el que deslizarse, a la *super-vivencia*.

viene a restaurar la vida «decretando» de nuevo la «legitimidad» de lo «Inesperado» a través de elementos puros e indemnes como son la hoja del olivo o el canto del grillo —que evoca el canto del Poeta— en medio de la noche. Ellos representan el punto de luz que podría invertir el curso de los fenómenos y propiciar la aparición de lo imposible, el testimonio mismo de que ese imposible se halla ya presente: «La vida paga el óbolo de la hoja de olivo / Y en la noche de los insensatos con un pequeño grillo decreta de nuevo la legitimidad de lo Inesperado»¹⁶². Lo Inesperado (*Ανέλπιστο*), que nos prepara para la irrupción de una *sacralidad* cuya «legitimidad» había sido derogada en la impenetrable cohesión de la «noche de los insensatos», comparece ya en la imagen —una imagen que es a la vez una voz que respuntea con sus alusiones al otro lado el tejido de la realidad— del «pequeño grillo». En él, así como en la alfa privativa de lo «Inesperado», la vida o la poesía obtienen una victoria: introducen la cuña que impedirá cerrarse sobre sí mismo a lo existente, bloquean el circuito *natural* gobernado por la muerte e inauguran, con ello, la posibilidad de lo imposible, la posibilidad de una *super-vivencia* trascendente en que la vida quede redimida de su propia clausura. Las palabras del Poeta abren de este modo a lo Inesperado¹⁶³, garantizan el retorno del día y de la luz en la irrupción de leve trazo blanco, blanco como el que se perfila tras la alfa privativa, de la aurora que fundará, siempre, un nuevo origen.

La (re)inscripción de lo imposible, si era una herida, adquiere también el tono de una cicatriz. La escritura poética es, en el fondo, en tanto signo e imagen nacidos del desplazamiento o deslizamiento topológico a partir de una *zona de secreto* o punto oscuro ante el que la presunción de mimesis choca una y otra vez, esa misma cicatriz que alude, tapándola y ocultándola, a una herida invisible. En función de ello se halla emparentada con la mística (*μύω*: cerrar o cicatrizar una herida). La irrepresentabilidad que da origen (al tiempo que es originada por él) al desencadenamiento representacional de la poesía se agazapa incesantemente en su escritura, se muestra irreductible a una cicatrización total, le permite existir a la vez que se permite seguir existiendo en su cualidad de cicatriz que anuncia la inviabilidad de un cierre. Perpetuando la imagen, perpetúa la nostalgia del Uno o de

¹⁶² «Η ζωή καταβάλλει τον οβολό του φύλλου της ελιάς / Και στη νύχτα πάλι των αφρόνων μ' ένα μικρό τριζόνι κατακυρώνει πάλι το νόμιμο του Ανέλπιστου», *Ibidem*, p. 195.

¹⁶³ Así confiesa Elitis que le sucede a él mismo con los poemas de Dionisios Solomós, en el texto «Quebranto y reverencia de Solomós». Gracias a ellos, en su interior se ha abierto lo «Imperceptible» durante un instante, han sido ellos los que han depositado en su interior la huella de la imposibilidad que le ha impulsado después a emularle y seguir el camino de la poesía, el camino de la *mimesis de lo imposible* que se revela siempre elusiva: «¡O como si por un instante no hubiera permanecido gracias a ti / Entreabierto en mi interior lo Imperceptible! / [...] Aquello que inclinado sobre mi escritorio trataba de salvar pero / Imposible» («Η για λίγο να μην είχε από δική σου χάρη μέσα μου / Μισανοιχτό μείνει το Ακοίταχτο! / [...] Κείνα που σκυφτός επάνω στο γραφείο μου ζητούσα να διασώσω αλλ' / Αδύνατον»), *Ibidem*, p. 557.

la Perfección que únicamente en el contorno de la herida, en el trazo entre imposibles, pueden ser concebidos. Así, como en el *heliotropismo* de la escritura mística se hacía visible, en su ausencia, el sol, en el poema «Patmos» de *María Nefeli* la heroína recibe como una cicatriz los «mordiscos de lo Invisible», percibe físicamente lo imperceptible, la dimensión metafísica que la atraviesa¹⁶⁴. Sucede en el siguiente pasaje: «Con el agua por las rodillas comencé a brillar / por dentro una añoranza insólita / abrí las piernas / lentamente mis entrañas empezaron / moradas azules naranjas a caer / agachándome las limpié con cariño una a una / minuciosamente sobre todo en los puntos en que veía / que habían dejado cicatrices los mordiscos de lo Invisible»¹⁶⁵. Durmiendo en un hotel de Míconos —isla mundana y occidentalizada adonde ha de quedarse ante la imposibilidad de llegar a Patmos, patria del *Apocalipsis* de San Juan que subyace a todo el fragmento y que acaso simboliza la incesante diferición, lo inalcanzable, de la dimensión metafísica— María tiene este sueño, en el que pasea por una playa nocturna y solitaria hasta que se apodera de ella esta «añoranza insólita» —el adjetivo griego, *αλλόκοτο*, remite a la alteridad— que la ilumina por dentro en medio de la noche e imprime sobre sus entrañas los mordiscos, como signos visibles, de lo Invisible. Acto seguido, pretende limpiar las marcas, purificarse de lo metafísico, pero no lo logrará («Hasta que las recogí todas en mi regazo»¹⁶⁶, comienza diciendo en la siguiente estrofa). Lo que importa, no obstante, es que el más allá apofático vuelve a dibujarse a través de un signo, se hace perceptible —incluso corporalmente— en su imperceptibilidad, se *re-vela* ocultándose en un secreto desde el que opera una cierta visibilidad. Se trata nuevamente de «puntos» muy precisos que introducen, como una agresión del otro lado (los «mordiscos», probablemente de la «Bestia» de que se habla, en referencia al *Apocalipsis*, al final del poema), el testimonio de lo imposible. Y que vacían el cuerpo de María creando un nuevo hueco comparado, por la angustia que proporciona, al vacío del cielo en una modernidad sin Dios. Sobre él sólo queda la luna, lo cual quiere decir que el sol se encuentra también ausente y, acaso, la poesía deba pugnar por recrearlo en su *heliotropismo*, dibujándolo en el arco de sus significantes como las marcas en las vísceras de María han dibujado lo Invisible: «Dios mío adónde va uno cuando no tiene destino / adónde va uno cuando no tiene estrella / vacío el cielo vacío el cuerpo / y sólo la amargura redonda llena / agitando sus púas en la media luna / otro erizo hembra que es imposible que / atrapes

¹⁶⁴ Cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 49.

¹⁶⁵ «Ως το γόνατο μες στα νερά πήρα να φέγγω / από μέσα μου μεράκι αλλόκοτο / άνοιξα τα πόδια / σιγά σιγά τα σπλάχνα μου άρχισαν / μωβ κυανά πορτοκαλιά να πέφτουν / με στοργή σκύβοντας τά 'πλενα ένα ένα / προσεχτικά προπάντων στα σημεία που έβλεπα / νά 'χουν αφήσει ουλές οι δαγκωνιές του Αόρατου», ELITIS, O. (2002), p. 372.

¹⁶⁶ «Ωσπου τα μάζεψα όλα στην ποδιά μου», *Ibidem*, p. 372. Cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 49.

jamás»¹⁶⁷. En el siguiente poema de la obra, «Sobre la Belleza», vuelven a aparecer, estrechamente relacionados, lo Inconcebible (*το Ασύλληπτο*) y lo Bello. Esto último requiere un instinto para percibirlo, pero existe una alternativa: inmovilizar en una imagen, en la instantánea de una fotografía, esa extrañeza que convive con nosotros y que es isomorfa de la Belleza: lo Inconcebible, que circula incansablemente en el seno de la realidad a través de escenas e instantes en que cristaliza la imposibilidad. Las imágenes que la poesía o una mente aguzada en el instinto de la Belleza pueden atrapar logran captar lo Inconcebible, aunque no lo despojen de esa alfa privativa que se (re)inscribe en ellas: «Temed / si queréis que se os despierte el instinto de lo Bello; / o, si no, entonces, puesto que vivimos en el siglo de la fotografía / inmovilizadlo: aquello que a nuestro lado / actúa constantemente con gestos inverosímiles: / ¡lo Inconcebible!»¹⁶⁸. A continuación ofrece una lista de instantáneas peculiares que se encuentran entre la figura vanguardista y la simple presentación de elementos naturales que perfilan, una vez proyectados en el arte, una forma en que concebir lo «Inconcebible». Es la segunda o tercera dimensión generada en la imagen poética la que nos ofrece en estas «fotografías» un punto desde el que penetrar —en la medida en que ellas han partido de allí— en la *zona de secreto* que puede representar una trascendencia moderna. Los últimos versos del poema transcriben el fragmento original de una carta de Hölderlin a Neuffer, de 1798, donde se habla de la misma idea que rige esta poética: la pureza sólo puede captarse en la impureza, sólo en el devenir es posible realizar una mimesis de lo eterno e inmutable, el sucederse de las imágenes «vulgares», inmanentes, es el testimonio que nos conducirá a lo sublime e irrepresentable: «Sin embargo / Das Reine señoras y señores / kann sich nur darstellen im Unreinen / und versuchst Du das Edle zu geben / ohne Gemeines / so wird es als das Allerunnatürlichste / dice Aquel que hubo de recorrer / los Senderos Superiores. / Y algo había de saber»¹⁶⁹. Para acabar, en la frase que a modo de apotegma cierra todos los poemas de *María Nefeli*, confirmando el *misticismo* inherente a esta teoría de la imagen como *re-veladora* de una dimensión divina, se lee: «¡Dios mío, cuánto azul derrochas para que no te veamos!»¹⁷⁰.

¹⁶⁷ «Θέ μου πού πάει κανείς όταν δεν έχει μοίρα / πού πάει κανείς όταν δεν έχει αστέρι / άδειος ο ουρανός άδειο το σώμα / και μόνο η πίκρα στρογγυλή γεμάτη / μες στη σελήνη τη μισή σαλεύοντας τ' αγκάθια της / ένας ακόμη που δε γίνεται ποτέ να πιάσεις / θηλυκός αχινός», ELITIS, O. (2002), p. 372.

¹⁶⁸ «Φοβηθείτε / αν θέλετε να σας ξυπνηθεί το ένστικτο του Ωραίου· / ή αν όχι μία που ζούμε στον αιώνα της φωτογραφίας / ακινητήσετέ το: αυτό που δίπλα μας / ολοένα μ' απίθανες χειρονομίες δρα: / το Ασύλληπτο!», *Ibidem*, p. 374.

¹⁶⁹ «Όμως / Das Reine Κυρίες και Κύριοι / kann sich nur darstellen im Unreinen / und versuchst Du das Edle zu geben / ohne Gemeines / so wird es als das Allerunnatürlichste / λέει Αυτός που εδέησε να διαβεί / τα Επάνω Μονοπάτια. / Και κάτι πρέπει να ήξερε», *Ibidem*, p. 374. La traducción del fragmento de Hölderlin dice así: «La pureza no puede representarse sino dentro de la impureza, y si tratas de entender la nobleza sin vulgaridad, eso se convertirá en algo más artificial aún», en versión de Nina Anguelidi y Horacio Castillo, ELITIS, O. (1986), p. 131.

¹⁷⁰ «Θε μου τί μπλε ξοδεύεις για να μη σε βλέπουμε!», ELITIS, O. (2002), p. 374.

En esta afirmación, sin duda penetrada de una cierta ironía moderna, es el propio Dios, el Uno, el que se oculta tras el desplazamiento tropológico —un extremo incremento de sentido materializado en la Creación— dispensado por él mismo en la faceta visible del mundo. Como si, ante la posibilidad de mostrarse tal cual es en la realidad, propusiese los objetos, los *εἶδωλα*, como un enigma hermenéutico que le librara de su propia inexistencia. La imagen —y con ella el arte y la poesía— es, pues, un camino de partida y llegada al absoluto que acaba trazándose contra el vacío, privado de un origen y un destino y, por tanto, perpetuándose por vericuetos inacabables, circulando de huella en huella, difiriendo siempre más, retrospectiva y prospectivamente, la instancia que ha venido a significar. La imposibilidad de representar el Uno intuitivo o postulado, curiosamente, no sólo no clausura el ámbito de la representación, sino que lo convierte todo en representación, multiplicidad que en su irrealidad, en el vacío de su mimesis, funda el ámbito de lo real y absoluto. De ese choque contra la superficie deslizante de lo *imposible* surge también la poesía, que consiste en el vano arañar de una pluma, de una escritura, sobre la puerta de lo Desconocido, siempre infranqueable: «debo de haber sido un fenómeno extraño / para los que oyen de noche / cómo una pluma araña / como un gato la puerta / cerrada de lo Desconocido // los guardianes / siempre han sido seres nefandos / *personae turpes* como se dice en Derecho / y el arte *sine re* // si tendiera exclusivamente a sustituir a cada / custodiado rostro / sagrado o incluso a una masa sometida // es que llevo una vida / persiguiendo voces fuera de las murallas / concretamente: una voz»¹⁷¹. Esta impenetrabilidad de las puertas o las murallas —frecuente símbolo místico, también, del secreto supremo que se esconde en el castillo interior— conduce a comprender lo inútil del deseo de la pluma de pasar *más allá*. Sólo un movimiento lateral, el despliegue gratuito de las grafías a lo largo de la página, puede permitir perfilar los contornos del imposible que no se deja ver bajo el propio *ductus* de la escritura, representándolo de ese modo antes de que estrictamente se haya *presentado* o, mejor, *presentándolo* en el mismo vacío de su irrepresentabilidad. Es así, sustituyendo la *sacralidad* de cada rostro del Dios —o, como quería Hölderlin, la cohesión social de una colectividad que se trasciende en la comunidad de lo religioso—, de cada uno de sus renacimientos, en la apertura a una *divinidad* más originaria creada por el juego de la imagen y de la escritura, como el arte se queda *sine re*, sin objeto, tema o posesión, reducido al valor, aun así supremo, de un gesto a la vez alusivo y elusivo. Como un heredero sin

¹⁷¹ «Ad libitum» (*Tres poemas bajo bandera de conveniencia*): «Φαινόμενο φαίνεται στάθηκα / γι' αυτούς που ακούν τη νύχτα / πώς μία πένα γρατσουνίζει / όμοια γάτος επάνου στην κλειστή / πόρτα του Αγνώστου // οι φύλακες / ανέκαθεν υπήρξαν πρόσωπα αισχρά / *personae turpes* όπως λεν στα Νομικά / και η τέχνη *sine re* // αν έτεινε αποκλειστικά να υποκατασταθεί στο εκάστοτε / φυλασσόμενο ιερό / πρόσωπο ή κι εξανδραποδισμένο σύνολο // είναι που μία ζώνη ολόκληρη / έξω απ' τα τείχη κυνηγάω φωνές / συγκεκριμένα: μία φωνή», *Ibidem*, p. 461.

posesión efectiva —a los cuales se aplica en Derecho la expresión «sine re»—, el arte ha recibido el testigo de *preservar* el impulso trascendente, pero ya no puede penetrarlo, ha de conformarse con ser su *representante* en el mundo. Le queda la función *testimonial* —en ambos sentidos— de perpetuar el rito, ya sin ningún «rostro sagrado» fuera del que sus propias imágenes proyectan y convocan sobre su superficie simulando el camino que va del Uno al Uno. Buscar una voz es multiplicar las voces que repiten que es imposible encontrarla. La poesía es la vía de la alusividad que se tiende entre la ausencia y la elusión original del Uno, de la voz, y su fallido (re)encuentro, su elusividad sustancial. Es la invocación de la nostalgia de lo que nunca se ha visto ni se ha dejado ver, la persecución de un espectro que no puede regresar porque nunca se ha ido, un espectro que la escritura poética inserta en la realidad logrando una gloriosa derrota¹⁷²: la de *encantar* la casa abriéndola de improviso a lo *imposible* o, lo que es lo mismo, *a todo lo posible*.

Para terminar de ilustrar el *misticismo* inherente a la poética de Elitis, querría comentar brevemente un texto que acaso podríamos considerar autobiográfico, donde el autor describe tres experiencias de contacto con lo trascendente, experiencias de revelación en que se manifiesta la *zona secreta* de la vida, Dios o la inmortalidad, en sus propias palabras. Si me intereso por ellas en esta sección no es por su posible cualidad *mística*, que nos devolvería a una concepción tradicional del misticismo como experiencia, sino por la sucesión de imágenes encadenadas, preferentemente visuales, bajo cuya especie se da ese reducto de lo invisible o lo inalcanzable en un instante de plenitud ontológica. Son imágenes asociadas en torno a algunos de los fetiches de Elitis, que marcan un desplazamiento tropológico que permite la captación de un pedazo del Ser: Grecia, la luz, la superficie blanca, y el intersticio o la hendidura. Muchos de ellos vamos a desarrollarlos en posteriores capítulos.

No obstante, el relato de experiencias instantáneas de plenitud constituye casi un género dentro de la literatura moderna, que ha reforzado sus lazos con esta suerte de misticismo profano. En el romanticismo son relativamente frecuentes¹⁷³, y en general dominadas, como veremos que ocurre aquí, por los campos semánticos de la luz o el brillo. Shelley, Hölderlin, Goethe, Blake, Novalis o Wordsworth nos han

¹⁷² El Poeta, que persigue lo Inalcanzable, está perdido, es víctima de antemano de una derrota ante la imposibilidad de la empresa, pero su mismo *testimonio* es, a pesar de todo, un modo de victoria. «[Están] perdidos los que se aferran a lo Inaferrable», dice en la anotación perteneciente al «Sábado Santo, 25b» del *Diario de un abril invisible* («Χαμένοι αυτοί που πιάνονται από τ' Άπιαστα»), *Ibidem*, p. 485. E, incidiendo en el victimismo del Poeta, el texto «La canción del poeta», de *María Nefeli*, dice: «Pero al menor esfuerzo que hacía / siempre muchachos la pata metía / primero porque perseguía lo Inalcanzable / y segundo porque pertenecía a un género Incomparable» («Αλλά και στην προσπάθεια την ελάχισσα / πάντοτε βρε παιδιά μου τα θαλάσσινα / πρώτον διότι κυνηγούσα το Άπιαστο / και δεύτερον γιατί' ήμουν είδος Άμοιαστο»), *Ibidem*, pp. 412-413.

¹⁷³ Cfr. ABRAMS, M. H. (1992), p. 391.

dejado muestras de lo que solía denominarse como un *momento*¹⁷⁴. Autores contemporáneos como Borges también las han relatado¹⁷⁵, en términos que, de disponer de espacio, sería interesante comparar con los que emplea Elitis.

El pasaje en cuestión, perteneciente al largo ensayo «Crónica de una década», dice como sigue:

Si existe realmente un mensaje enviado en secreto de parte de la vida que ignoramos, nunca me fue dado verlo bajo la forma del Coco que anda por ahí a medianoche; lo he visto: lo he sentido, quiero decir, en momentos en que ninguna mano habría podido desenmascarar el engaño tirando de la sábana del impostor. Una vez fue en Olimpia. Un mediodía, justo al principio de la primavera, en que la manzanilla y las amapolas cubrían por completo el espacio sagrado con sus mármoles caídos. Se habían marchado todos, los nuestros y los extranjeros. Ni un alma en los contornos. Y yo, deambulando, completamente solo, lejos hacia la parte del río, en el extremo de un espacio rectangular marcado sólo por las bases de un templo desconocido —para mí, que no me quedo con los datos arqueológicos. Envalentonado entonces, hechizado, debería decir, por la calma total, un lagarto salió de su escondrijo y empezó a correr en dirección al centro. Se detuvo apenas hice intención de moverme, esperó, receloso, unos cuantos segundos, y sólo cuando conseguí contener hasta la respiración se deslizó con una velocidad increíble y llegó al centro exacto del lugar, donde una piedra cuadrada simétrica, más alta que las otras, se alzaba propiamente como un altar y donde —he de añadir—, por una casualidad del momento, caía justamente el único haz de rayos del sol que conseguía atravesar el denso y frondoso follaje que había sobre nosotros. Allí lo vi ascender, tras perderlo por un instante, y empezar a mover el hocico hacia arriba, tendiendo el pecho hacia el sol. Fue una serie de pequeños movimientos increíblemente gráciles, una coreografía de miles de saltitos, un ritmo ondulante de imperceptibles giros visibles, la alegría y la reverencia a la vez, igual que en una oración que toca su destino. Percibí cómo se tensaban en mi interior los hilos invisibles. Un balancearse en el segundo de una duración distinta. La presencia de Dios, como diríamos, y el que sea capaz de entender que entienda.

¹⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 392-394.

¹⁷⁵ Me refiero al pequeño ensayo «Nueva refutación del tiempo», disquisición filosófica que Borges ilustra, en la sección A, II, con el breve relato de una experiencia propia de anulación del tiempo, BORGES, J. L. (2005), pp. 764-765.

La segunda vez que me sucedió algo semejante fue en Spetses. La única ventana que daba a la «terracita de atrás», como la llamábamos, era la mía. Pleno mediodía. Un ruido que venía de fuera me hizo acercarme al postigo y mirar entre las rejas. Era la pequeña Irini, la chica de la casa, que volvía del mar y se secaba con una gran toalla de colores. Las gotas del mar le caían desde el pelo a las cejas, quedaban inmóviles por un instante en las pestañas, se irisaban y finalmente rodaban sobre sus mejillas. Escogió un rincón en que diera el sol y con un movimiento vertiginoso extendió la toalla en las baldosas y se tumbó boca arriba con las piernas entreabiertas. Al rato se incorporó sobre el codo, giró la cabeza para asegurarse de que no la miraba nadie, se detuvo bastante rato en mi postigo cerrado (desde dentro yo contenía la respiración), y luego, ya tranquila, se soltó el sujetador y volvió a colocarse como antes, con sus grandes y blancos pechos desproporcionados desatados al sol. Un milagro. Frente a mí tenía la copa de un enorme limonero. Detrás, el muro encalado de la terraza. Y más acá, ese cuerpo desnudo que latía en medio de la apoteosis de la luz. Todo esto, con el fondo sonoro del batir de las olas y el dsi-dsi-dsi que ascendía invisible y omnipotente del jardín, de los demás jardines, del olivar de al lado, de toda la isla. Verdaderamente podría haber permanecido horas así, como un ángel en una extraña fotosíntesis, pensaba.

Cuando, de repente, veo llegar desde lejos, describiendo enormes círculos en el aire, una fantástica mariposa de colores. Pasó rozando mi ventana, casi la tocó, recuerdo que tuve tiempo de ver los negros círculos simétricos sobre sus alas amarillas. Después, repentinamente y sin dudarlo, fue a posarse muy ligeramente en el pelo de la muchacha. Dio unos cuantos saltitos, y hela ahí, con el último, sobre uno de los dos hermosos pechos que ahora subían y bajaban con el ritmo del sueño. En el ínfimo período que se mantuvo allí —hasta que echó a volar y desapareció, para no volver a verla nunca, una mariposa como todas las demás que dentro de poco no existirían, como no existiríamos ni yo ni la pequeña Irini— logré de nuevo sostenerme en esa sensación de inmortalidad que da la configuración de los pedazos de vida que ocultamos, o permitimos que se nos mantengan aislados, la otra clase de escritura, el segundo y tercer griego que, cuando consigo leerlos, me hacen dudar irremediabilmente de todos los *Eclesiastés*, presentes y futuros, del mundo.

Y el milagro regresó otro verano en mitad del día y del mar —el mes de julio, a las once— sobre una pequeña barca, entre Paros y Naxos. De repente, los mozos se pusieron a gritar: ¡Los delfines! ¡Los delfines! Vi tras

de nosotros los destellos dorados, las curvas en la luz, como una liviana red que arrojas al agua y vuelves a sacar y vuelves a arrojar, siguiendo el ritmo, uno – dos – tres – cuatro, hasta que aumentaron los volúmenes, se aclararon las formas, los saltos ahora fuera del agua esparciéndose en miríadas de gotas, después la espuma blanca como flecos, y ya a nuestro lado las cabezas afiladas, ahí mismo, sumergiéndose verticales, las colas, un instante anchas en el aire, un bordar sobre el azul, un bordar incesante, hasta que en determinado momento parecía que faltase la aguja, faltaba el mantel del mar y quedaba en el cortejo triunfal el alma sola, sin arrugas, sin peso, el alma libre en la luz, el destello interminable.¹⁷⁶

¹⁷⁶ «Αν υπάρχει στ' αλήθεια ένα μήνυμα μυστικά σταλμένο από το μέρος της ζωής που αγνοούμε αυτό δε μου έτυχε ποτέ να το δω με τη μορφή του Μπαμπούλα που κυκλοφορεί τα μεσάνυχτα· το είδα, θέλω να πω: το ένιωσα, σε στιγμές που κανένα χέρι δε θα μπορούσε τραβώντας το σεντόνι του φαρσέρ ν' αποκαλύψει την απάτη. Τη μία φορά ήταν στην Ολυμπία. Ένα καταμεσήμερο, πάνω στο έβγα της άνοιξης, όπου το χαμομήλι κι η παπαρούνα κατασκεπάζανε τον ιερό χώρο με τα πεσμένα μάρμαρα. Φευγάτοι όλοι, δικοί μας και ξένοι. Ψυχή ολόγυρα. Κι εγώ, παραπλανημένος, ολομόναχος, μακριά κατά το μέρος του ποταμού, στην άκρη από ένα ορθογώνιο χώρο που τον σημάδευαν μονάχα οι βάσεις κάποιου άγνωστου —σε μένα, που δε συγκρατώ τ' αρχαιολογικά— ναού. Ξεθαρρεμένη τότε, μαγεμένη, θά 'πρεπε να πω, απ' την άκρα ησυχία, μία σαύρα μάκρυνε από την κρυψώνα της κι άρχισε τρέχοντας να προχωρεί κατά το κέντρο. Σταμάτησε μόλις έκανα λιγάκι να σαλέψω, περίμενε, φιλόποπτη, κάμποσα δευτερόλεπτα και μονάχα όταν κατάφερα να κρατήσω και την αναπνοή μου ακόμα γλίστρησε με απίθανη γρηγοράδα κι έφτασε στη μέση του χώρου ακριβώς, εκεί που μία συμμετρική τετράγωνη πέτρα, πιο ψηλά απ' τις άλλες, έστεκε ίδια βωμός κι όπου —πρέπει να προσθέσω—, από μία σύμπτωση της στιγμής, χτυπούσε ίσα-ίσα η μόνη δέσμη από τις αχτίδες του ήλιου που κατάφερνε να περάσει το πυκνό από πάνω μας και φουντωτό καταπράσινο φύλλωμα. Εκεί την είδα ν' ανεβαίνει, αφού την έχασα για μία στιγμή, και ν' αρχίσει να κινεί το μουσούδι της ψηλά, να τείνει το στήθος της προς τον ήλιο. Ήταν μία σειρά από απίστευτα χαριτωμένες μικρές κινήσεις, ένα χορευτικό σύστημα μυριάδων σκιρτημάτων, ένας παλινδρομικός ρυθμός από ανεπαίσθητες ορατές στροφές, η χαρά και το δέος μαζί, όπως μέσα σε μία προσευχή που αγγίζει τον προορισμό της. Κατάλαβα να τεντώνονται μέσα μου τ' αόρατα νήματα. Ένα ζύγισμα στο δευτερόλεπτο μίας άλλου είδους διάρκειας. Παρών ο Θεός, όπως θα λέγαμε, και ο νοών νοείτω. / Τη δεύτερη φορά που μου έτυχε κάτι ανάλογο ήταν στις Σπέτσες. Το μοναδικό παράθυρο που έβλεπε στο “πίσω ταρατσάκι”, όπως το λέγαμε, ήταν το δικό μου. Καταμεσήμερο. Ένας θόρυβος που ερχόταν απ' έξω μ' έκανε να πλησιάσω στο παντζούρι και να κοιτάξω ανάμεσα στις χαραμάδες. Ήταν η μικρή Ειρήνη, το κορίτσι του σπιτιού, που ερχόταν από τη θάλασσα και σκουπιζόταν με μία μεγάλη χρωματιστή πετσέτα. Οι στάλες της θάλασσας έπεφταν από τα μαλλιά της στα φρύδια, μία στιγμή ακινητούσαν στα τσίνορα, ιριδίζανε, τέλος κυλούσαν επάνω στα μάγουλά της. Διάλεξε μία γωνιά που να την πιάνει ο ήλιος και με μία κίνηση βιαστική άπλωσε την πετσέτα στις πλάκες και ξάπλωσε ανάσκελα με τα πόδια μισάνοιχτα. Ύστερα, σε λίγο, ανασηκώθηκε στον αγκώνα της, κοίταξε φέρνοντας ένα γύρο το κεφάλι της για να σιγουρευτεί ότι δεν τη βλέπει κανείς, σταμάτησε αρκετή ώρα στο κλειστό μου παραθυρόφυλλο (από μέσα κρατούσα την αναπνοή μου), ύστερα, καθησυχασμένη, έλυσε το στηθόδεσμο και ξαναπέρασε την αρχική στάση, με τα δυσανάλογα μεγάλα και λευκά στήθη της απολυτά στον ήλιο. Ένα θαύμα. Είχα αντικρύσει την κορφή μίας μεγάλης λεμονιάς. Ύστερα, το ασβεστοχρισμένο τοιχάκι της ταράτσας. Και πιο δω, το γυμνό αυτό κορμί που έπαλλε μέσα στην αποθέωση του φωτός. Όλο αυτό, σ' έναν φόντο ηχητικό από το χτύπημα των κυμάτων και το τζί-τζι-τζι, που ανέβαινε αόρατο και παντοδύναμο από τον κήπο, από τους άλλους κήπους, από το διπλανόν ελαιώνα, απ' ολάκερο το νησί. Αλήθεια, ώρες μπορούσα να στέκομαι έτσι, σαν άγγελος μέσα σε μία παράξενη φωτοσύνθεση, συλλογίζομουν. / Όταν, άξαφνα, βλέπω να καταφθάνει από μακριά, κάνοντας μεγάλους ελιγμούς μες στον αέρα, μία φανταχτερή πολύχρωμη πεταλούδα. Πέρασε ξυστά από το παράθυρό μου, σχεδόν το άγγιξε, θυμάμαι ότι πρόφτασα να δω τους συμμετρικούς μαύρους κύκλους πάνω στα κίτρινα φτερά της. Ύστερα, μονομιάς και χωρίς να διστάσει, πήγε και κάθισε πολύ ελαφρά πάνω στα μαλλιά της κοπέλας. Έκανε μερικά μικρά πηδηματάκια, και νά σου την, με το τελευταίο, πάνω στο ένα από τα δύο ωραία στήθη που ανεβοκατέβαιναν τώρα με το ρυθμό του ύπνου. Στο ελάχιστο διάστημα που κρατήθηκε εκεί —ώσπου έδωσε μία και χάθηκε, για να μην την ξαναδω

La potencia simbólica de estas experiencias es tal que pueden rastrearse ecos de ellas en otros puntos de su obra. En la entrevista concedida a Ivar Ivask, «Analogías de luz», un año posterior (1975) a la publicación de «Crónica de una década», Elitis las sintetiza para ilustrar su concepción de la luz griega, del misterio griego que, por contraposición al occidental, no se da en la oscuridad sino en medio de la luz absoluta. Lo hace en un pasaje en que trata de aclarar qué es para él la «metafísica solar» —término creado para referirse a uno de los impulsos primordiales de su obra, como veremos—, y justo antes de contraponer la *διαφάνεια*, transparencia o luz griega, a la *clarté* europea¹⁷⁷. Ello podría permitirnos inferir que las imágenes proyectadas en estos episodios contienen algunas de las claves simbólicas que aúnan *religiosidad*, poética, *misticismo* y grecidad en torno a la figura fundamental de la luz y la *sacralidad* que ésta inaugura. En el salmo duodécimo de «La Pasión» del *Axion Estí*, en cualquier caso, la experiencia con los delfines se halla consignada como posibilidad *indemnizadora* en que la inocencia y la luminosidad griegas pueden revertir el mal y la historia. Al igual que en el relato en prosa, en el poema el delfín debe aparecer también a las once, hora cercana al mediodía, y ha de ser griego para poder, con el surco que abre a su paso sobre la superficie del mar y con las espumas blancas —elementos ambos intersticiales, isomorfos del sol que divide el día en dos por medio de la inserción de una luz absoluta—, borrar los restos de una religiosidad extraña a la *indemnidad* originaria, así como los residuos de la historia y el mal, para conducirnos al espacio de una nueva *revelabilidad* griega. El efecto *religioso* provendrá de una mirada, seguramente del reflejo cegador del fulgor del sol sobre el lomo reluciente del delfín: «¡Ante los ojos traedme un delfín / que sea veloz, y griego, y que sean las once! / Que a su paso borre la mesa del altar / y que cambie el sentido del martirio / ¡Que sus espumas blancas salpiquen hacia arriba / y ahoguen al Halcón y al Sacerdote! / Que a su paso disuelva la forma de la Cruz / y

ποτέ, μία πεταλούδα όπως όλες οι άλλες που έμελλαν σε λίγο να μην υπάρχουν, όπως δε θα υπήρχα ούτε εγώ ούτε η μικρή Ειρήνη— πρόφτασα πάλι να κρατηθώ απ' αυτό το αίσθημα της αθανασίας που δίνει η σύνθεση από τα κομμάτια της ζωής που κρύβουμε, ή αφήνουμε να μας τα κρατούν αποχωρισμένα, το άλλο είδος γραφής, τα δεύτερα και τα τρίτα ελληνικά, που όταν καταφέρνω να τα διαβάσω, αμφιβάλλω τελεσίδικα για όλους τους παρόντες και μέλλοντες Εκκλησιαστές του κόσμου. / Και το θαύμα ξαναήρθε κάποιο άλλο καλοκαίρι καταμεσής της μέρας και του πελάγου —μήνας Ιούλιος, η ώρα έντεκα— πάνω σ' ένα μικρό πλεούμενο, ανάμεσα Πάρο και Νάξο. Άξαφνα οι μούτσοι βάλανε τις φωνές: Τα δελφίνια! τα δελφίνια! Είδα πίσω μας τις χρυσές αστραπινές, τις καμπύλες μέσα στο φως, όπως ένα δίχτυ ανάλαφρο που το ρίχνεις μέσα στο νερό και το ξανασηκώνεις και το ξαναρίχνεις, κρατώντας το ρυθμό, μία-δυο-τρεις-τέσσερις, ώσπου μεγάλωσαν οι όγκοι, καθάρισαν οι μορφές, οι πήδοι τώρα έξω απ' το νερό σκορπίζοντας σε σταγόνες μυριάδες, ύστερα κρόσσια οι άσπροι αφροί και πια στο πλάι μας τα μυτερά κεφάλια, νά τα, κάθετα βουτώντας, οι ουρές, μία στιγμή πλατιές μες στον αέρα, ένα κέντημα πάνω στο γαλάζιο, ένα ασταμάτητο κέντημα, ώσπου έλεγες κάποια στιγμή έλειψε η βελόνα, έλειψε το πελαγίσιο τραπεζομάντιλο κι έμεινε στη συνοδεία τη νικηφόρα η ψυχή μονάχη, χωρίς ρυτίδα, χωρίς βάρος, η ψυχή στο φως ελεύθερη, το ατέρμονο αστραφτοβόλημα», ELITIS, O. (2000), pp. 442-446.

¹⁷⁷ Cfr. ELITIS, O. (1979), p. 201.

devuelva la madera a los árboles»¹⁷⁸. En el poema «El Árbol de Luz», de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, dedicado también a describir una experiencia de iluminación, aparece una referencia al contacto visual, icónico, con la dimensión apofática que se oculta bajo la denominación de «lo Perfecto», disfrutado un par o tres de veces en el pasado. Son instantes fugaces, que no se dejan atrapar e incitan a perseguir el presunto contenido revelable de la perfección: «una o dos veces lo Perfecto apareció ante mis ojos y luego otra vez nada / Tal como un pájaro que antes de apresarle el canto / no está ya el sol se lo ha llevado en los rojos y se pone»¹⁷⁹.

Pasando a nuestras tres experiencias, es evidente que estamos ante lo que podemos denominar sin temor experiencias *religiosas*. Cumplen ambos requisitos: ponen de manifiesto la existencia fiduciaria de una *zona de secreto* que se comunica imaginalmente con nosotros («un mensaje enviado en secreto por la parte de la vida que ignoramos», «la presencia de Dios», «los pedazos de vida que ocultamos»), y propician una conquista, siquiera efímera, de la *indemnidad* («logré de nuevo sostenerme en esa sensación de inmortalidad»). Además, constituyen una irrupción repentina del «milagro» —dos veces mencionado—, clave como hemos visto de la recuperación de la *sacralidad* que pretende operar la poesía. Esta zona oculta de la vida, el absoluto apofático que, como hemos visto, originaba las imágenes poéticas y era originado por ellas, se instituye nuevamente aquí en la fuente de las experiencias sensoriales, preferentemente visuales. Se *re-vela*, ocultándose en su visibilidad, a través de una sucesión de imágenes que es más bien, en ocasiones, una sucesión de reflejos, los juegos de luz que circulan en un constante desplazamiento semejante al *heliotropismo* de una escritura, superficies que testimonian en su blancura la presencia tutelar de un sol con atribuciones metafísicas.

Casi todas las figuras y símbolos —antes podríamos decir, acaso, signos— fundamentales en la cosmovisión y la poética de Elitis se encuentran aquí entrelazados: Grecia, las ruinas, la blancura, la luz, los reflejos, la escritura, la muchacha joven, casi una niña, la superficie del mar, lo alado, el mediodía... Son los miembros de una cadena que se agrupa en torno a la noción de hendidura, apertura o espaciamento —lo analizaremos en capítulos sucesivos—, y que, con un carácter notablemente sígnico —así concibe, de un modo casi premoderno, Elitis el universo, *cosmos* textual o *texto* cósmico—, posee un completo isomorfismo con la poesía.

¹⁷⁸ «Στα μάτια ένα δελφίνι σύρετέ μου / νά 'ναι ταχύ, και ελληνικό, και νά 'ναι η ώρα έντεκα! / Να περνά και να σβήνει την πλάκα του βομού / και ν' αλλάζει το νόημα του μαρτυρίου / Οι αφροί του λευκοί ν' αναπηδούν επάνω / τον Ιέρακα και τον Ιερέα να πνίξουν! / Να περνά και να λύνει το σχήμα του Σταυρού / και στα δέντρα το ξύλο να επιστρέφει», ELITIS, O. (2002), p. 158.

¹⁷⁹ «Μία ή δύο φορές το Τέλειο φάνηκε στα μάτια μου κι ύστερα πάλι τίποτε / Ίδια πουλί πριν του προλάβεις τη λαλιά / που πάει το πήρε ο ήλιος μες στα κόκκινα και βασιλεύει», ELITIS, O. (2002), p. 219.

En las tres experiencias, lo «Perfecto» o lo «Inalcanzable» se *da* a través de una serie de imágenes-signo que remiten a una *re-revelación* parcial del secreto. Un secreto que, llámese Dios —como ocurre en el primer caso, si bien con la aclaración casi exculpatoria de estar usando el término como el emblema reconocible de una serie que remite a una *sacralidad* más pura: «la presencia de Dios, *como diríamos*»— o «vida oculta», adquiere la imaginería lumínica frecuente en las revelaciones fundacionales de toda religión monoteísta, tratando de re-ligar al observador a una *fe*. Se ofrece como testimonio de la (in)existencia del secreto apofático, es un *sacramento*¹⁸⁰. El propio autor nos transmite, en segundo grado, esa *fe*, comprometiéndose con nosotros acerca de la autenticidad de la experiencia, poniendo por testigo a su propia interioridad («lo he sentido, quiero decir, en momentos en que ninguna mano habría podido desenmascarar el engaño tirando de la sábana del impostor»), convirtiendo en definitiva a su escritura en una prolongación de ese original deslumbramiento fiduciario. En los tres casos, además, nos encontramos explícitamente en Grecia. Elitis no sólo no obvia la referencia, sino que la subraya refiriéndose a tres lugares en cierto modo emblemáticos: Olimpia (la grecidad antigua, las ruinas), Spetses (las islas del Egeo), y el mar entre Paros y Naxos (el propio Egeo como *territorio* fundamental y nuclear de lo griego, *ónfalos*, como tendremos ocasión de analizar). Frente a la medianoche, hora intersticial a la que irrumpe el fantasma o el misterio inexplicable en Occidente, en Grecia ese intersticio está representado por el mediodía, la total claridad que divide el día en dos y quiebra, con un espectro esta vez de luz, la opacidad ontológica de lo real, abriéndola a la alteridad de «lo Inesperado». Es una luz, no obstante, distinta, una luz absoluta que desrealiza, ciega y bloquea la capacidad de representación de los objetos, sometiendo la mirada a un desplazamiento incesante que conduce a una experiencia, siquiera inversa, de la nada o lo irreductible a la percepción. De ahí que en los tres casos la visión se produzca sobre el mismo filo del mediodía.

La primera de ellas tiene lugar¹⁸¹ en Olimpia, en un antiguo espacio sagrado ahora en ruinas. No parece casual que sea allí, en el rectángulo donde un día se levantó una de las primeras consumaciones históricas de la *sacralidad* griega, sobre los vestigios de una confesión periclitada, donde vaya a producirse ahora esta *nueva revelación*. Los mármoles blancos derrumbados por doquier, así como la base limpia

¹⁸⁰ El latín *sacramentum* alude precisamente a un juramento, o al depósito monetario que garantiza el cumplimiento de un compromiso legal.

¹⁸¹ Estamos, precisamente, puesto que se trata básicamente de luz y de la *aparición* de un *espectro*, ante una apoteosis del *tener lugar*. Frente a la religión codificada, que tiene *un* lugar, esta *sacralidad* originaria se limita a *tener lugar*, de modo reiterado y diseminado, al modo en que la poesía moderna reinscribe y re-genera incesantemente lo *religioso* en la recurrencia de su escritura. Es por eso que estas tres experiencias de Elitis muestran un paralelismo notable, como tendremos ocasión de ver más adelante, con la experiencia de la escritura según él la concibe: la inscripción del blanco, isomorfo de la luz que rasga la oscuridad, sobre el negro, para abrir a una *revelabilidad* sin límites.

del templo, parecen marcar el contorno de una borradura de la historia que se ofrece a un recomienzo puro de la *religiosidad*. Se diría que es el *automatismo* de ésta última, la sucesión entre una muerte histórica de(l) Dios y la espera de una resurrección que habrá de darse bajo condiciones más primordiales —e, igualmente, como intersección mesiánica de la historia—, lo que se está escenificando aquí. De pronto, en total soledad, un lagarto se detiene sobre el centro exacto del lugar, componiendo en la cima de una piedra cargada y despojada de historia un curioso cuadro: el de la *indemnidad* de la naturaleza recuperando sus derechos sobre lo *maquinal* de la arquitectura. Hay, por otra parte, un sentido completamente intersticial en esa colocación exacta: el centro del templo, el mármol blanco que sobresale, y un rayo de luz cenital, se cortan suscitando el punto exacto por donde penetra lo *imposible*, por donde el cosmos entero se hace capaz, en un cruzamiento con *lo otro*, de regenerarse. Es la consumación de un rito sin aparente intervención humana: la consagración, sobre el altar desacralizado por el paso del tiempo y la invasión de la naturaleza, de un elemento natural (el lagarto) que se ofrece a otro elemento natural (el sol cenital) para refundar la posibilidad de una trascendencia y reinsertar en el mundo el espectro de una *sacralidad* pura. El narrador, incluso, observa, conteniendo la respiración para permitir que se oficie el misterio, el gesto religioso del pudor y la contención ante lo *indemne*. El lagarto cumple entonces el rito, una danza en que se ofrece como superficie de reflejo a la luz, en que pronuncia una oración silenciosa de cara al misterio —el sol invisible por el tupido follaje— que para el autor sólo es visible a través del animal, en los gráciles movimientos de su figura, a la par que sobre el dorso del mármol griego. Los «hilos invisibles» se tensan en ese instante en su interior *re-velando* su existencia, al igual que Dios —una imagen del dios, de lo imposible— se hace *presente* en su misma ausencia, abriéndole al equilibrio precario —por fugaz— de una temporalidad distinta. Con ello, se reafirma la potencia ahistórica de la fenomenalidad griega, capaz de *reoriginar* incesantemente, aun en sus más mínimos detalles, una *sacralidad* semejante, y sobre el mismo espacio, a la que, en el pasado remoto, dio lugar al templo ahora derruido. Toda imagen sustancialmente griega deviene, por consiguiente, signo que nos sitúa, con la blancura enigmática que la atraviesa, sobre la blancura absolutamente inaugural del origen. Lo que en el «Comentario al *Axion Estí*» era una reflexión sobre la estética griega, aquí se materializa en una experiencia sensorial que, en el fondo, difiere poco de cualquier experiencia de escritura, como veremos en próximos capítulos.

En Spetses nos situamos de nuevo en «pleno mediodía». El narrador observa, desde la penumbra de su cuarto en la casa isleña en que se aloja, una escena que se produce en el exterior. El elemento indemne que servirá de intermediario es ahora

una muchacha joven, casi una niña, emblema del amor y la vida palpitante en su poesía —donde la figura de la diosa-niña comparece a menudo asociada al mar, a la vegetación, a la gota de agua transparente y a la mediación alada de lo angélico—, cuya piel blanca servirá en este caso como superficie de reflejo. Sobre ella resbala, desde el principio, la primera epifanía que reinscribe el sol: el agua que se desliza por su frente llena de irisaciones. El pudor conduce de nuevo al narrador a contener la respiración para permitir el desvelamiento completo de ese «milagro» indemne que es el cuerpo de la muchacha, sobre el cual se entrelazan sensualidad y sacralidad tal como él mismo afirma que sucede a menudo en su obra¹⁸². Bajo la luz absoluta del mediodía, constreñida también a un punto exacto en este relato, los pechos «blancos» bañados por el sol recuperan fugazmente para el mundo el milagro perdido. Se trata de una «apoteosis» de la luz, cuya denominación en griego, *αποθέωση*, pertenece también al léxico religioso con el sentido antiguo —rastreado por ejemplo en los Padres de la Iglesia— de «divinización». Es precisamente una divinización del mundo lo que parece darse en este testimonio de la trascendencia o de lo incomprensible bajo el formato de la escritura sobre un espacio blanco. Un desplazamiento de imágenes asocia en este punto la blancura de los pechos a otras dos blancuras que también reflejan una luz cegadora: las fachadas de las casas encaladas —que remiten sin duda a la noción de grecidad, en tanto emblema de la arquitectura popular egea y de la pureza de una artificialidad *natural*— y la del mar, que no se ve pero se oye. Las chicharras, con su canto, contribuyen finalmente a dar testimonio de la presencia —siempre diferida— del sol, que se reinscribe en el propio narrador, devenido un ángel que lo sigue *heliotrópicamente* en busca de una «extraña fotosíntesis». Lo alado irrumpe entonces para completar el cuadro. Es una mariposa que se desliza con ligereza por el cuerpo de la muchacha y, al detenerse durante una fracción de segundo sobre su pecho, expande la sensación de lo *sagrado* hasta liberar al autor de su peso y de su mortalidad, mostrándole en la imagen que ha compuesto —semejante a la del lagarto sobre el promontorio-altar de mármol en el relato anterior— «la configuración de los pedazos de vida que ocultamos», es decir, *re-velándole* lo imposible. La circulación de imágenes, el deslizamiento de una superficie a otra, todas impenetrables, todas cegadoras, consigue conducir la mirada al punto extremo de la irrepresentabilidad que las ha suscitado. El proceso adquiere, además, un carácter sígnico, se convierte en «otra clase de escritura» que remite

¹⁸² «Analogías de luz»: «Aun cuando hablo de las cosas más sensuales, las percibo en un estado de pureza y santidad. Aspiro a unir estas dos corrientes. No soy cristiano en sentido estricto, pero aplico el concepto cristiano de santificación al mundo de las sensaciones» («Οποτεδήποτε μιλάω και για τα πιο αισθησιακά πράγματα, τα αντιλαμβάνομαι να υπάρχουν σε μία κατάσταση καθαρότητας και αγιότητας. Αποσκοπώ στη συνένωση αυτών των δύο ρευμάτων. Δεν είμαι χριστιανός με την αυστηρή έννοια της λέξης, αλλά προσαρμόζω τη χριστιανική έννοια του εξαγιασμού στον κόσμο των αισθήσεων»), ELITIS, O. (1979), p. 189.

siempre a un significado *otro*, inaprensible. Es una escritura griega, emitida sin embargo desde una instancia indescifrable que dificulta su lectura, con vocación de Escritura por cuanto pretende sustituir a los *Eclesiastés* del mundo fundando, se sobreentiende, una nueva *sacralidad* sobre las ruinas de otra, tal como sucedía en el episodio del templo en Olimpia. La potencia *religiosa* de lo griego reside exactamente ahí, en la capacidad de reescribir o reinscribir constantemente un origen puro.

La tercera experiencia tiene asimismo como marco el verano, el momento en que el sol se encuentra en su cenit, y un doble centro intersticial: el centro del día y el centro del mar. También, cabría decir, el centro del año, puesto que se trata del «mes de julio». La noción de hendidura o espaciamento tiene en este episodio una incidencia especial, más allá de la diferición sónica que se atribuía a las imágenes en los otros dos casos. El «milagro» vuelve a retornar a bordo de una pequeña barca en medio del mar griego por antonomasia, el Egeo. Él es el compendio de todas las superficies sobre las que el helenismo —término habitualmente utilizado por Elitis— ha ido trazando y borrando inmediatamente, a lo largo de la historia, sus escrituras y sus regresos. En esta ocasión, los instrumentos de escritura surgen de la propia naturaleza para testimoniar la trascendencia del sol: son los delfines, «destellos dorados», «curvas en la luz» que, reflejando sobre sus lomos brillantes el sol, entran y salen de las aguas diseminando las gotas, otra superficie de transparencia, y los blancos en la espuma como flecos. Es un pespuntear constante, como si se tratara de una inscripción, sobre el mar. Al espaciamento blanco de sus lomos o de las gotas suman ahora su carácter intersticial, la cuña que su incesante movimiento introduce en las aguas, los vacíos que generan como si se tratara de signos que abren a lo imposible, testimonios de la ofuscación del deslumbramiento. El mar se convierte en un «mantel» blanco sobre el que los delfines, como agujas o cálamos, bordan sin cesar expandiendo el fulgor, reflejándolo por todas partes, en las cabezas, en las colas, ensanchándolo y estrechándolo, multiplicando las imágenes en la —de nuevo— gracilidad de su movimiento. La expansión de la luz absoluta, si bien reflejada, llega a apoderarse de toda la escena. La mirada pierde, en la proliferación incontrolable de los destellos, los puntos de referencia, y el mundo desaparece bajo ese manto de luz que, invisibilizándolo, nos *re-vela* el otro lado, el fundamento de su posibilidad, la eternidad del espíritu. El alma emerge y se hace visible en la imposibilidad de la mirada, ofuscada en un desplazamiento constante entre fulgores, entre imágenes que no se dejan penetrar. Es el efecto de la luz griega: someterlo todo a ese «destello interminable» que, aniquilando lo existente al modo en que lo hace la epifanía del Dios en muchas experiencias místicas tradicionales, destruye la materialidad para dejarnos sólo lo espectral, la imagen que, como vimos más arriba,

puede y debe (re)fundarlo todo¹⁸³. Ello supone la libertad del alma en el seno de la luz: la apertura a lo *imposible* o lo *Inesperado* que significa, según he expuesto más arriba, la apertura a *todo lo posible*, es decir, la desaparición de lo real en beneficio de un ámbito inmarcesible e *indemne* de *revelabilidad* pura. En la capacidad de operar esta (re)generación ab-soluta y totalizante, *religiosa*, estriba la condición esencial que alía y entrelaza a Grecia con la Poesía. Lo leemos muy nítidamente en el comentario que acompaña en «Analogías de luz» al breve relato de las tres experiencias: «Todo esto supuso para mí una revelación más del misterio de la luz. Un misterio que nosotros los griegos podemos captar en su totalidad y ofrecerlo. Quizá sea algo exclusivo de este lugar. Quizá aquí resulte más perceptible, y la poesía pueda revelarlo en todo el mundo»¹⁸⁴. En la segunda parte del trabajo ahondaremos en ello.

¹⁸³ En el poema «Versículos místicos», el poeta es capaz de pronunciar o proclamar el milagro en medio de un imaginario semejante: desaparición de los pesados volúmenes de los montes, blancura de las paredes de la celda, y transparencia de los destellos de una gota de agua bajo el sol: «Adelante me postro ante ti Nuestra Señora de las Flores / Violeta que miras y los montes fronteros / transparentes se desvanecen como la Asunción // Interminablemente blanca la celda / Como una gota de agua clara en el sol / Me lleva y desnudo digo el milagro» («Εμπρός προσκυνώ σέ την Ανθοκρατούσα / Μαβιά που κοιτάς και τα πέρα βουνά / Ωσάν της Αναλήψεως καταδιάφανα χάνονται / Ατελεύτητα λευκό το κελί / Σαν σταγόνα νερού καθαρού μες στον ήλιο / Με πηγαίνει κι ολόγυμνος το θαύμα λέω»), ELITIS, O. (2002), p. 354.

¹⁸⁴ «Analogías de luz»: «Αυτό ήταν για μένα μία ακόμη αποκάλυψη του μυστηρίου του φωτός. Ενός μυστηρίου που εμείς οι Έλληνες μπορούμε να το συλλάβουμε ολοκληρωτικά και να το προσφέρουμε. Ίσως να είναι κάτι το μοναδικό για τον τόπο αυτό. Ίσως να γίνεται καλύτερα αντιληπτό εδώ, και η ποίηση να μπορεί να το αποκαλύψει σ' ολόκληρο τον κόσμο», ELITIS, O. (1979), p. 201.



II. LA PARTE DEL ABSOLUTO

Imagen: «El tiempo detenido» («Ο σταματημένος χρόνος»), ELIOT, O. (1986), p. 83.

2.1. INTERSTICIO, LÍMITE Y APERTURA: UNA POÉTICA DE LA REVELABILIDAD

2.1.1. INTRODUCCIÓN

Si existe un sentimiento del absoluto en la obra de Elitis, éste no se da como *tema*. Se trata más bien de un esquema general de promesa, diferición y apertura que en las siguientes páginas me propongo analizar en su diseminación constitutiva, como una estructura desestructurante que recorre toda su obra desencajándola de cualquier estabilidad *temática* y dificultando lo que en una operación crítica tradicional parecería estar condenado a ser un desciframiento. Es, en cierto modo, la lectura de una cierta ilegibilidad lo que me interesa aquí. Por supuesto, el esquema general recién referido también proporciona a la producción de Elitis una cierta unidad, suministra a sus metáforas, sus motivos, sus figuras, sus gestos y su poética una comunidad de trazo, atravesándolos de uno u otro modo como —nunca mejor dicho— un *haz de luz*¹. Liga asimismo sus textos, como veremos, a autores, géneros o tradiciones recorridos por el mismo trazo.

Sin embargo, la denominación de este esquema no puede ser unívoca, como he querido poner de manifiesto en la dispersión e indecisión de los títulos. Intersticio, hendidura, blanco, espaciamento, hueco, hiato, vacío, apertura y abertura, diferición, luz, cuña, límite o liminalidad, son los nombres, entre otros, que contribuirían a *explicar* en qué consiste. Pero, ante todo, debemos hablar de una lógica compartida: cierta lógica de lo que Jacques Derrida ha llamado *himen*², que podríamos llamar también *espectralidad* o *re-velación*, como hemos venido haciendo hasta aquí de un modo aún difuso, y cierta lógica, acaso contradictoria con la primera³, de lo que Heidegger ha denominado *revelabilidad*. Por la primera, la poesía en Elitis, así como

¹ No deja de decirnos algo sobre lo que aquí propongo determinado uso de la palabra *haz* advertido por Jacques Derrida: «Me atengo a la palabra *haz* por dos razones: por una parte no se tratará, cosa que también habría podido hacer, de describir una historia, de contar las etapas, texto a texto, contexto a contexto [...]. Por otra parte, la palabra *haz* parece más propia para poner de manifiesto que la agrupación propuesta tiene la estructura de una intrincación, de un tejido, de un cruce que dejará partir de nuevo los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido —o de fuerza— igual que estará lista para anudar otras», en «La différence», DERRIDA, J. (2003), pp. 39-40. Ello significa que tal unificación de la obra de Elitis no deja de ser al mismo tiempo una apertura a la alteridad o a la inagotabilidad semántica que la recorre según la lógica que quiero presentar aquí.

² Extraigo este concepto del texto «La doble sesión», dedicado a un esquema muy similar, aunque sin duda más complejo que el que se da en Elitis, en Mallarmé, cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 263-427.

³ Cfr. la crítica de Derrida a la oposición heideggeriana entre *revelabilidad* y *revelación* (Offenbarung y Offenbarkeit) a propósito de la religión, DERRIDA, J. (2006), pp. 57-60, oposición que sin embargo nos resultará útil aún aquí en la medida en que los textos de Elitis la prescriben.

todos los fetiches que funcionan como sus isomorfos constantemente reiterados, constituye un elemento siempre liminal, interpuesto, el velo que es a un tiempo algo y no es nada (tangible), que da a ver en sí mismo y, también, *a pesar de sí mismo*, algo que irremisiblemente difiere, que hace existir, incluso, en su diferición, exactamente como la escritura. Por la segunda, constituye la cuña inserta en la realidad, en la opacidad ontológica del mundo, que lo abre a una posible *revelación*, a la *religiosidad* pura que ha de re-generar, en la potencia originante —también simple vacío, desierto a la espera de una iluminación, o fulguración que anuncia en su propia hendidura— de una luz prometida, todo lo existente. Se trata, en definitiva, de un esquema complejo, indeterminable probablemente como tal, que se relaciona del modo más estrecho, como iremos viendo progresivamente, con las concepciones del misticismo y de la *religiosidad* que he esbozado en la primera parte del trabajo. Indisolublemente vinculadas a él están también las cuestiones de la nada y lo mínimo que Elitis menciona profusamente y que trataré en la última sección del capítulo.

En virtud de este esquema de la cuña o el *hiato* que los desestructura, la mayoría de los temas de su obra no son estrictamente tales: se pierden como puntos de fuga marcados por un blanco que los desrealiza y los hace constituirse en apertura, no en *topoi* o motivos estables positivamente fundados. Elena Cutrianu ha hablado para la poesía de Elitis de entramados intertextuales en los que se contienen repeticiones que constituyen «núcleos temáticos», los cuales unen entre sí los poemas y forman redes semánticas que se amplían constantemente por medio de la reelaboración de determinadas imágenes recurrentes⁴. Mi intención, por el contrario, no es referirme tanto a imágenes concretas que se repiten y articulan coagulando temas determinables y describibles, cuanto a la estructura desestructurante del *hiato* o el espaciamiento que se disemina y se dispersa en apariencias de temas, motivos, símbolos, metáforas o figuras constantemente aludidas: un blanco que penetra *espectralmente* toda su obra y la *organiza* de otro modo, espaciando precisamente un significado —todo significado—, diciendo que todo es decible en su indecibilidad, haciendo visible lo invisible y viceversa, difiriendo y desplazando imaginalmente —como hemos visto al final del capítulo anterior— el centro que se pretende mostrar (lo *imposible*), y haciendo de esta diferición el núcleo —si se puede hablar aquí de *núcleo*— de toda experiencia del absoluto, el vacío de la espera sobre el que puede fundarse, como en la mística, toda *manifestación* de un absoluto. Llevando al extremo el argumento, podríamos decir que nada sino ese blanco *se* escribe en la poesía de Elitis, del mismo modo que nada sino el trazo de ese blanco la *escribe* y la aglutina. No existe, en puridad, un *afuera* del blanco o el *hiato* —que no son en el

⁴ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 309-310.

fondo sino el espaciamiento que concurre en todo desenvolverse de una escritura— que permita establecer la diacriticidad fenomenológica de un tema.

Las figuras en que este *hiato* se encarna —*espectro* que vaga de cuerpo en cuerpo, de casa en casa, desencajando y no habitando su ya imposible condición de *lugar*— son prácticamente todas las que tradicionalmente se han considerado *temas*, a menudo entrelazados, de su producción: la poesía, el instante preciso, el punto exacto, la sensación, la luz, el reflejo, el mediodía, la transparencia, el árbol de luz, las muchachas y el amor, Grecia, el mar, el signo y la impronta⁵, o la escritura griega (sintomáticamente blanca sobre negro, como veremos en el capítulo final). Todos se instituyen en intersticio y marcan la apertura a espacios de visión o iluminación, nuevos intersticios en la realidad —grietas por las que dejar aparecer lo imposible o lo *Inesperado*— que a su vez no son sino conjuntos de imágenes recorridas por la figura del blanco y portadoras de un nuevo espaciamiento que convierte toda presunta *re-velación* en la promesa, tanto para el lector como para el sujeto poético, de una perpetua *revelabilidad*. Por esa razón se tiene en ocasiones la impresión, en la poesía de Elitis, de estar ante una superposición de blancos sobre blanco, una suerte de *mise en abîme* donde a toda figura de apertura o re-generación sucede una nueva apertura y un nuevo *reorigen*, a toda luz otra luminosidad que nos desplaza tropológicamente lejos de un posible núcleo de sentido, y a todo signo una caterva de imágenes tras las que se hace imposible leer nada que no sea el mismo blanco que recorre el conjunto, la misma potencialidad de una apertura a lo (im)posible. Ello determina acaso el flujo incontenible de una cierta ilegibilidad que elude todo estancamiento en las aguas del *tema* e impide un desciframiento dentro de la mera operación crítica tradicional. El mismo autor lo ha sugerido en el encabezamiento, dispuesto tipográficamente en un cuadro de texto en *scriptio continua* —como una inscripción clásica— de su segundo libro de ensayos, *En blanco*: «A veces, es la verdad, escribo tan blanco que no se lee»⁶. La carencia de segmentación léxica y de acentos provoca precisamente la indecidibilidad del discurso, la imposibilidad de interpretarlo de modo único, e incluso nos permite, además de resaltar la presencia de

⁵ Se da en Elitis, lo veremos, la noción de que el mundo entero responde a una estructura sónica que afecta a todos los elementos de la realidad, recorridos así por un vacío que espacia siempre algo en ellos y los convierte en órgano de cierta anunciación que se deja y no se deja leer, pero que siempre abre en su interior a la infinitud espectral de lo (im)posible.

⁶ Trato de reproducir la apariencia del pasaje, dado que la tipografía es especialmente relevante (ELITIS, O. (1993), p. 7):

K	A	Π	O	T	E	E	I	N	A
I	H	A	Λ	H	Θ	E	I	A	Γ
P	A	Φ	Ω	T	O	Σ	O	A	Σ
Π	P	A	Π	O	Y	Δ	E	N	Δ
I	A	B	A	Z	O	N	T	A	I

la frase «es la verdad» vinculada aquí a una escritura blanca —que desempeña, parecería, la doble función de responder, como marcador discursivo, a un reproche recibido desde el exterior, y de proclamar la presencia de la verdad en estos blancos o en esta superposición de *temas*—, rastrear en el interior de esta afirmación de autoilegibilidad al menos dos cuñas de sentido que responden a otros *temas* que hacen eco al de la blancura o son recorridos por él. Por una parte, segmentando la palabra griega *αλήθεια*, podríamos leer entre la segunda y la tercera líneas *θεία γράφω*, es decir, «escribo lo divino, escribo cosas divinas», o bien «escribo al modo de la divinidad», en tanto testimonio de asociación de la escritura blanca a la posibilidad de una *revelación* religiosa, de la *revelabilidad* de una divinidad sin dios, como veíamos en Heidegger. Por otra, en ese mismo fragmento, y como ha señalado Andreas Belesinis⁷, puede aislarse el sintagma *άγρα φωτός*, es decir, «caza de luz», que introduciría dentro de la mención a la blancura la figura de la luz y su persecución a través del espaciamiento de la escritura, persecución que sólo nos conduciría, finalmente, a ese *haz* sobre cuya superficie volveríamos a recibir una promesa, y nada más, de plenitud. Llevando el argumento al extremo, acaso podría leerse en el fragmento otra blancura asociada a la luz, en este caso la de Delos, la manifiesta, patria sagrada de Apolo, cuyo nombre, si bien vulnerando todas las reglas ortográficas griegas, podemos leer verticalmente, de abajo arriba, a partir de la cuarta letra empezando por la izquierda: *Απόλο*, que tan sólo evoca el sonido en otras lenguas del nombre que en griego moderno habría de escribirse *Απόλλωνας*, pero que no deja de sugerir oscuramente a la vista la ceguera o la aniquilación (*απόλεια* significa precisamente «pérdida») que provoca el exceso de luz de esa *αλήθεια* que según Heidegger supone a la vez un velar y un desvelar⁸, acaso el velar en la luz absoluta del dios (dios-sol, no lo olvidemos) que impide lo que pretende propiciar: la visión. Algo muy semejante a lo que la escritura de Elitis, en su pulsión de *revelabilidad*, logra aquí constituyéndose contemporáneamente en *re-revelación*, *himen* que oculta lo que deja ver, o que lo deja ver en la señalación de su invisibilidad, de su ilegibilidad constitutiva.

⁷ BELESINIS, A. (1999), p. 273.

⁸ Ante su visita a Delos, Heidegger reflexiona sobre la *αλήθεια* de este modo: «Δῆλος, la sacra isla, il centro della Grecia, delle sue coste e dei suoi mari: essa rende manifesto nell' istante stesso in cui nasconde. Ma che cosa lascia apparire quell' isola? Verso dove fa cenno? Verso "quello" che fu esperito e chiamato per nome dai poeti e dai pensatori greci grazie all' amplissimo sguardo su ciò che si rese loro presente: l' essere uno della svelatezza e della velatezza: l' Αλήθεια», HEIDEGGER, M. (1997), pp. 37-38; justo después, la describe de un modo que la asemeja notablemente al esquema del espaciamiento, la *revelabilidad* o la apertura del que trataré en este capítulo: «Dall' Αλήθεια ogni dire riceve la determinazione della sua impronta e in essa la conserva; dall' Αλήθεια è poi determinata ogni immagine e ogni opera, ogni fare e ogni agire. L' Αλήθεια è infatti l'ambito: l'aperto che si offre, che tutto comprende, delimita e libera, che concede a tutto ciò che entra nella presenza e nell' assenza l'avvento, il trattenersi, la partenza e la mancanza», *Ibidem*, p. 38.

Algunos de los *temas* de la obra de Elitis mencionados, como el reflejo o la poesía, los hemos analizado ya parcialmente. El resto será la materia de los capítulos que siguen, dedicados todos ellos a rastrear, principalmente, las ocurrencias de este que podríamos denominar *no-tema*⁹ y sus implicaciones en una consideración del

⁹ Sigo aquí, en las reflexiones sobre la impropiedad del concepto de *tema* ligado al blanco o al *hiato*, las ideas al respecto de Jacques Derrida en su ensayo sobre Mallarmé, «La doble sesión», donde se hace una crítica del tematismo en el análisis literario. Es preciso citar, aun a riesgo de resultar prolijo, varios pasajes que pueden esclarecer algunas de las directrices de mi intento. En primer lugar, la ilegibilidad constitutiva del *tema*: «...la diacriticidad impide ya que un tema sea un tema, es decir, la unidad nuclear de un sentido planteado ahí, ante la mirada, presente fuera de su significante y no remitiendo más que a sí mismo, en último análisis, incluso si su identidad de significado se recorta en el horizonte de una perspectiva infinita. O bien la diacriticidad gira en torno al núcleo y la llamada que se hace a él resulta lo bastante superficial para no poner en cuestión la temática; o bien la diacriticidad atraviesa el texto de parte a parte y no hay núcleo temático, únicamente efectos de temas que se hacen pasar por la cosa misma o por el sentido mismo. Si hay un sistema textual, el tema no existe [...]. O si existe, habrá sido siempre ilegible», DERRIDA, J. (2007), p. 375; más tarde, la misma condición del blanco y del pliegue como *no-temas*, elementos intratextuales que contagian trópicamente su movimiento y su despliegue constitutivos a todas las unidades sémicas que se relacionan con ellos, que se inserta como *haz de luz* —lo que reúne y corta al mismo tiempo— entre una serie, imponiéndole sus condiciones: «El pliegue, pues, y el blanco: que nos impedirán buscar un tema o un sentido total más allá de las instancias textuales en un imaginario, una intencionalidad o un vivido. Richard ve en el “blanco” y en el “pliegue” temas de una plurivalencia particularmente fecunda o exuberante. Lo que no ve, en la abundancia de su observación, es que esos efectos de texto son ricos por una pobreza, diría casi una monotonía muy singular, muy regular también. No se ve porque se cree ver temas en el lugar en que el no-tema, lo que no puede convertirse en tema, aquello mismo que no tiene sentido, se observa sin cesar, es decir, desaparece. [...] La polisemia de los “blancos” y de los “pliegues” se despliega y se repliega en abanico. Pero leer el *abanico* mallarméano no es sólo hacer el inventario de sus ocurrencias (centenares, un número muy grande, pero finito, si nos atenemos a la palabra entera, una infinidad esparcida si en ellas se reconoce la figura dividida de alas, de papel, de velos, de pliegues, de plumas, de cetos, etc., reconstituyéndose sin cesar en un soplo de abertura y/o de cierre), no es sólo describir una estructura fenomenológica cuya complejidad es también un desafío; es observar que el abanico se remarca: designa, sin duda, el objeto empírico que creemos conocer con ese nombre, luego, mediante un movimiento trópico (analogía, metáfora, metonimia) se vuelve hacia todas las unidades sémicas que se han podido identificar (ala, pliegue, pluma, página, roce, vuelo, bailarina, velo, etcétera, plegándose cada una, abriendo/cerrando una vez más en abanico, etc.), lo abre y lo cierra, ciertamente, pero inscribe allí *además* el movimiento y la estructura del abanico como texto, despliegue y repliegue de todas esas valencias, espaciamiento, pliegue e himen *entre* todos esos efectos de sentido, escritura que los pone en relación de diferencia y de semejanza. Ese además de marca, ese margen de sentido, no es una valencia entre otras en la serie, aunque también se *inserte* en ella. Debe insertarse, desde el momento en que no está fuera del texto y no tiene ningún privilegio trascendental; por eso está siempre *representada* por una metáfora y una metonimia (la página, la pluma, el pliegue). Pero perteneciendo a la serie de las valencias, está siempre en posición de valencia suplementaria, que siempre se puede sustraer o añadir a la serie. Esta posición de marca suplementaria intentaremos mostrar que no es rigurosamente ni una metáfora ni una metonimia, aunque esté siempre representada por un tropo de más o de menos. [...] El “blanco” se da primero a leer, en una lectura fenomenológica o temática, como la totalidad inagotable de las valencias semánticas que tienen con él (¿pero quién, él?) alguna afinidad trópica. Pero mediante una replicación siempre representada, el “blanco” *inserta* (dice, designa, marca, enuncia, como se prefiera, y haría falta aquí otra “palabra”) al blanco como blanco *entre* las valencias, al himen que las une y las discierne en la serie, al espaciamiento de los “blancos” que “asumen la importancia”. El blanco a partir de ello (es) la totalidad, aunque fuese infinita, de la serie polisémica, *más* la entre-abertura espaciada, el abanico que forma el texto. Ese *más* no es una valencia de más, un sentido que enriquecería la serie polisémica. Y como no tiene sentido, no es el blanco propio, el origen trascendental de la serie; por eso es por lo que, sin poder ser un sentido significado o representado, se diría en un discurso clásico que tiene siempre un delegado, un representante en la serie: como el blanco es la totalidad polisémica de los blancos, *más* el lugar de la escritura (himen, espaciamiento, etcétera) en que se produce esa totalidad, ese *más* tendrá, por ejemplo, en el blanco de la página o del

eventual *misticismo*, así como en las relaciones entre la escritura y el absoluto, en la obra de Elitis.

Por el momento, no obstante, es preciso tratar de seguir los trazos de este esquema, ahondar más en el concepto de poesía —finjamos que le corresponde el primado en el *haz* de esta serie— e intentar esbozar lo que por convención no podemos sino llamar bases —a pesar de que se encuentran por doquier, *antes*, *después* y, sobre todo, *entre* las figuras de su producción— de una poética de la *revelabilidad* o del intersticio en Elitis, la hendidura a su vez, reduplicando el término, que recorre toda su obra en una u otra medida.

margen uno de esos representantes sin representado. Pero, por las razones que acabamos de decir, no puede tratarse de hacer de tal representante, por ejemplo, del blanco de la página de escritura, el significado o el significante fundamental de la serie. Cada significante de la serie está plegado en el ángulo de esa re-marca. Los significantes “escritura”, “himen”, “pliegue”, “tejido”, “texto”, etc., no escapan a esa ley común y sólo una estrategia conceptual puede momentáneamente privilegiarles en tanto que significantes *determinados* e incluso en tanto que *significantes*, lo que al pie de la letra *no son ya*. [...] Si la polisemia es infinita, si no podemos dominarla como tal, no es, pues, porque una lectura finita o una escritura finita resulte incapaz de agotar una superabundancia de sentido. Salvo desplazando el concepto filosófico de finitud, reconstituyéndolo según la ley y la estructura del texto: que el blanco, tal el himen, se re-marca siempre como desaparición, no-sentido. La finitud se convierte entonces en infinitud, según una identidad no-hegeliana: por una interrupción que suspende la ecuación de la marca y del sentido, lo “blanco” marca a cada blanco (éste más que cualquier otro), la virginidad, la frigidez, la nieve, el velo, el ala de cisne, la espuma, el papel, etc., *más* el blanco que permite la marca, asegura su espacio de recepción y de producción. Este “último” blanco (o también este “primer” blanco) no está ni antes ni después de la serie. Es posible igualmente sustraerle de la serie (en lo cual se le determinaría como una falta a pasar en silencio) o añadirlo como excedente al número, aunque fuese infinito, de las valencias “blanco”, sea como un blanco accidental, un desperdicio inconsistente cuya “consistencia” aparecerá mejor más adelante, sea como otro tema que la serie abierta debe, liberalmente, acoger, sea como un espacio trascendental de la inscripción. Jugando en esta estructura diferencial-suplementaria, todas las marcas deben plegarse en ella, recibir el pliegue de ese blanco. El blanco se pliega, es (-tá marcado por un) pliegue. No se expone nunca con costura sencilla. Pues el pliegue no es más un tema (significado) que el blanco, y si se tienen en cuenta los efectos de cadena y de ruptura que propagan en el texto, nada tiene ya simplemente el valor de un tema. Hay más. El “blanco” suplementario no interviene únicamente en la serie polisémica de los “blancos”, sino también entre los semas de *toda* serie como *entre todas* las series semánticas. Impide así a toda serialidad semántica el constituirse, el cerrarse o abrirse simplemente. No que lo obstaculice: sigue siendo él quien libera efectos de serie, *hace tomar*, desmarcándose, aglomerados —por sustancias. Si el tematismo no puede dar cuenta de ello es que sobrevalora la *palabra* y confina lo *lateral*», *Ibidem*, pp. 375-380.

2.1.2. HENDIDURA, BLANCO, ESPACIAMIENTO

2.1.2.1. *El hiato: una estructura desestructurante*a) *Formas del intersticio*

El esquema del *hiato* que rige la noción de la poesía o lo poético en Elitis parecería entrar en contradicción con un axioma de la literatura moderna que hemos venido analizando hasta aquí: el de que la lírica surge precisamente para restañar la escisión histórica originada por la modernidad. Porque, en efecto, el esquema del *hiato* o la hendidura consiste, *primariamente*, en la idea de que la poesía —o cualquier otro elemento que se articule sobre él— ha de surgir como una quiebra de la realidad que, bien abra una grieta a lo (im)posible sobre la opacidad ontológica del mundo, bien constituya esa misma grieta liminal que pone espectralmente, en la impropiedad de su no pertenencia a un *lugar* o un cuerpo, dos dimensiones en contacto. Ha de ser abertura y apertura, condición por tanto de *revelabilidad* para una totalidad que la clausura del mundo, de este mundo parcial y finito, había hecho (o hace) imposible. Es, al mismo tiempo, diferición incansable, *aproximación infinita* —en términos de Hölderlin— a una plenitud o absoluto que sólo se entregan en la alusividad y elusividad simultáneas de su promesa, en el espacio, representado por la poesía o por cualquier *hiato* ontológico, que al mismo tiempo se prepara a recibirlos y dibuja el camino que se tiende hacia ellos. En este aspecto estamos ante una *poiesis* de lo sagrado, ante un *misticismo* esencial de la escritura que también responde, en cierto modo, a la lógica de la *religiosidad*. Así es como puede explicarse que, además de en Elitis, en muchos otros poetas modernos el deseo de reintegración de la unidad perdida en la miseria contemporánea, en la escisión de la historia, resulte en una nueva escisión que, *autoinmunitariamente*, viene a salvar la primera. Es en el hueco de su hendidura donde se espera, en esta ocasión, una nueva epifanía, la *mesianicidad* que puede regenerar el sentimiento *religioso* de totalidad y conducirnos al contacto con el Otro que es el Uno, con la alteridad sin nombre que pretende representar la posibilidad moderna de una *sacralidad* o trascendencia. En este sentido, abrir una escisión a lo escindido representa la única opción de retornar al origen, entendido no como la recuperación de un idealizado estado anterior, sino como la *re-generación* del desierto sobre el que podría fundarse toda *sobrenaturalidad*, como la repetición sustancial de todo origen. Roland Barthes se ha referido ya en *El grado cero de la escritura* a esta condición frecuente en la poesía moderna, sustentada además en una discontinuidad de la palabra o *por* la palabra:

«[La poesía moderna] instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la simple apelación a una palabra discontinua abre la vía a todas las sobrenaturalezas»¹⁰. La labor primordial del poeta es, por tanto, introducir estas cuñas para evitar que el mundo se cierre sobre sí mismo¹¹, insertar la poesía entre los objetos o los instantes de la existencia, sobre los mismos intersticios o bisagras de la creación, donde podrá ofrecerse, en el territorio mismo de la incerteza y lo indecible, el fulgor de una certeza, tal como leemos en el poema de Hölderlin «La Germania» («Germanien»): «Lo inefable no debe seguir siendo un misterio / ya que su vuelo hace tiempo ha caído. / Pues el pudor conviene a los mortales / y es mejor ser comedidos al hablar de los dioses. / Mas cuando el oro mana / con más abundancia que las fuentes / y la ira del cielo se desencadena, / preciso es que entre día y noche / brille una verdad. Transponla tres veces / y seguirá indecible, ¡oh Inocente!»¹². Se trata, no obstante, de una certeza que, por más que sea transpuesta, permanece irreductible, diferida en el apofatismo de la indecibilidad, espaciada. La verdad se da también en Hölderlin, pues, como espaciamiento o apertura que en su incapacidad para cerrarse sobre un sentido, abandonando su carácter signico, cifra su alteridad respecto al mundo escindido. Elitis, por su parte, considera también que será de una grieta, literalmente, de donde podrá surgir la certeza *sagrada* del «milagro perdido», vertido no desde las alturas de una transcendencia, sino desde las profundidades mismas de la materia en que habitamos. Basta que se quiebre la opacidad ontológica de la Tierra para que sea posible nuevamente la pureza de un origen que, además, vendrá a sustituir con un cielo distinto a la vieja *sacralidad* gastada, restañando pues la escisión histórica de la modernidad que nos ha confinado en un amargo destierro: «Tal vez de nuevo entonces, con el paso de los años, cuando la Tierra, ya seca, se resquebraje, y por sus grietas se desborde el otro cielo, el que está oculto en su interior, tal vez entonces vuelva el hombre a inclinarse con verdadera pureza sobre la criatura amada»¹³.

¹⁰ BARTHES, R. (1973), pp. 53-54.

¹¹ Hablando de Paul Celan, dice Félix Duque: «Pero en todo caso, parece que el quehacer capital del *poietés* estriba en crear pasadizos de silencio, en guardar los hiatos y los cortes sin dejar que el mundo se cierre como si fuera un circuito bien trabado. Incluso allí donde el orden poético parece ponerse al servicio de la Filosofía y la Religión, conjuntadas, allí donde hasta la narración mítica parece haber sido llamada al orden, cabe apreciar ese sordo rumor de fondo, ese desmantelamiento del sentido», DUQUE, F. (1998), p. 165.

¹² HÖLDERLIN, F. (2005), pp. 383-385.

¹³ «El milagro perdido»: «Τότε ίσως πάλι, με τα χρόνια, όταν η Γη αποστεγνωμένη ολότελα διαρραγεί, και ξεχυθεί από τις ρωγμές της ο άλλος ουρανός, ο κρυμμένος μέσα της, τότε ίσως ξανασκύψει ο άνθρωπος με αληθινή αγνότητα επάνω στο αγαπημένο πλάσμα», ELITIS, O. (1993), p. 204.

En Hölderlin hay, efectivamente, mucho de esta idea de la poesía como hiato en el interior de la realidad y como hiato entre hombres y dioses, punto de separación que es al mismo tiempo punto de contacto. Sabemos por Mario Vitti que Elitis leyó a Hölderlin con gran interés desde fechas muy tempranas, en los primeros años cuarenta¹⁴, y las referencias a él en su obra son posteriormente frecuentes. Las coincidencias, que iremos desgranando también en los próximos capítulos, son quizá no evidentes a primera vista —un terreno en que los autores franceses de los siglos XIX y XX seguramente dejaron más huella—, pero sí profundas y sustanciales. Hölderlin, de hecho, instituye la poesía como el punto liminal que horada, al tiempo que los mantiene en una separación que los comunica y los hace posibles dentro de una relación recíproca, los ámbitos de lo divino y lo humano, fundando de algún modo la escisión y el desgarramiento que, según Maurice Blanchot, constituye lo sagrado como fuente pura de toda *sacralidad*, de todo origen¹⁵. El poeta se asienta en el intersticio entre ámbitos, lo genera abriendo cada uno a la penetración, siquiera virtual, por el otro, desencajándolos por medio de la intervención espectral que constituye la *poiesis*. Ésta es finalmente el punto de confluencia, elemento tercero que se abre en el filo, entre lo finito y lo infinito, lo visible y lo invisible, lo explícito y lo implícito¹⁶. Es allí, en esa abertura de lo humano, de lo estable y cerrado, en ese *entre* que conspira en su espectralidad contra todo lo firme, donde se fundamenta la posibilidad del hombre de habitar sobre la tierra: «Así, la esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta

¹⁴ Cfr. VITTI, M. (2000), p. 187.

¹⁵ «Hoy el poeta ya no debe mantenerse como intermediario entre los dioses y los hombres, sino mantenerse entre la doble infidelidad, mantenerse en la intersección de esa doble inversión divina, humana, doble y recíproco movimiento por el cual se abre un hiato, un vacío que desde ese momento debe constituir la relación esencial entre los dos mundos. El poeta debe resistir así a la aspiración de los dioses que desaparecen y que lo atraen hacia ellos en su desaparición (particularmente el Cristo); debe resistir a la pura y simple subsistencia sobre la tierra, esa tierra que los poetas no fundan; debe realizar la doble inversión, cargar con el peso de la doble infidelidad y mantener así distintas las dos esferas, viviendo puramente la separación, siendo la vida pura de la separación misma, porque ese lugar vacío y puro que distingue a las esferas es *lo sagrado*, la intimidad del desgarramiento que es lo sagrado», BLANCHOT, M. (1992), p. 262.

¹⁶ De esta misma estructura habla el crítico griego Copidakis al referirse al libro *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, donde Elitis sitúa, según él, su discurso en un espacio fronterizo, cfr. COPIDAKIS, M. S. (1986), p. 458. El carácter espectral y liminal vinculado a la *sobrenaturalidad* del tercer estado, es resaltado asimismo por Andonis Decavales al referirse al «estado poético» en Elitis: «Elytis also stresses the need to be aware of them, to discover them, and the transcendental function of poetry to impart an understanding of paradise as a “border-land” between these two worlds, a “land of dreams” (*vide* “surrealism”) a land that unites opposites in a *tertium quid*, a “third state” as Elytis has called it. This is the state of poetry», DECAVALES, A. (1982-1983), p. 32.

su existencia. “Poéticamente el hombre habita esta tierra”»¹⁷. Se ha hablado, respecto al concepto hölderliniano de poesía, de *cesura*, en la medida en que es el punto de confluencia entre lo orgánico y lo aórgico y aun así no constituye una síntesis de ambos, sino el intersticio que uniéndolos los separa. Sobre ese punto que sustenta la *diferencia*, la oposición armónica de esferas, sobre la que se extiende lo existente —posibilitado por las mismas cuñas espectrales que lo espacian—, se halla precisamente lo *trágico*¹⁸, una noción fuertemente vinculada al valor originante de lo griego y al pensamiento de Heráclito que tanta importancia tienen en la poesía de Elitis. Lejos del concepto hegeliano de síntesis y reunificación que Elitis parecería seguir en consonancia con los surrealistas, Hölderlin resalta precisamente la *diferencia* que no puede cerrarse en la *cesura* que comparece igualmente *entre* los seres o los ámbitos, *entre* las fuerzas que dominan la vida —y, en cierto modo, las hace posibles—, y *dentro* de cada uno de ellos, como una huella blanca que los espacia respecto de sí mismos y les permite reoriginarse constantemente sobre esa hendidura indecible¹⁹, en un intercambio de fuerzas entre lo externo y lo interno, lo posible y lo imposible, la materia y la apertura a la *sacralidad* de lo total²⁰. Impidiendo, del mismo modo, que la dimensión aniquilante de un absoluto situado en la objetividad pura destruya el eterno juego de la *diferencia* (la *diaphora* griega presocrática). Es también, por tanto, el velo o la barrera que detiene en el estrato

¹⁷ HEIDEGGER, M. (1999), pp. 145-146.

¹⁸ «L’“aórgico”, il fondo oscuro della natura, il caos del possibile, e l’“organico”, l’esplicitazione della logica dell’umano, la strutturazione poetica del reale, si mediano in un punto che se nel poetico è soltanto ipotizzabile come dimensione kairológica, nel fenomeno tragico è da Hölderlin direttamente indicato nel concetto di “cesura”. Il tragico è così preposto ad essere luogo d’indagine privilegiato della *diaphora* che disegna i rapporti dell’esistente nelle sue molteplici versioni. Infatti “il tragico consiste, anzitutto, nell’intuire l’ultimità della contraddizione” tra uomo e Dio, storia e natura, antichità e modernità, pensiero e poesia», MECACCI, A. (2002), p. 136.

¹⁹ Se trata, como veremos después, de introducir dentro del ser o de los seres la nada sobre la que se aniquilan y se reoriginan constantemente. En cualquier caso, la poesía en tanto *cesura* consigue lo que en Elitis habíamos denominado *revirginización*, desencajando el sujeto y el mundo objetivo al que estaba habituado: «La poesía poggia così su uno sfondo tragico, radicata nel trapasso che lei stessa esibisce dal positivo al nuovo; da questa condizione di sospensione si origina il suo carattere penultimo e di perenne inchiesta sull’uomo. Il *kairos* poetico si profila come l’istante in cui si mette in discussione ogni datità, per questo l’istituire poetico prende l’avvio da un atto di destituzione sia del soggetto che del mondo al quale si è abituati: disimparare il mondo per rivederlo come la prima volta, sotto un’altra luce», *Ibidem*, p. 115.

²⁰ «L’autocoscienza del soggetto poetico è l’atto stesso di una metabolizzazione del mondo, la ricettività delle facoltà dell’io è la stessa messa a fuoco delle sue potenzialità poetiche: vi è un equilibrio tra ciò che è esterno e ciò che è interno, “in lui e fuori di lui”, e questo punto di precario incontro è lo sguardo che il poeta getta sul mondo: “il poeta non è il soggetto della rappresentazione del tutto, ma il luogo della visione del tutto in *persona*”. Se il momento iniziale del procedimento poetico è connotato storicamente, ma in realtà esprime un’esigenza ontologica (la riproduzione dello spirito), ora il momento conclusivo si dissolve in “mera materia e vita”. Davanti allo stupore della totalità delle sue *Stimmungen*, dei suoi pensieri, il poeta non può che riattestare la simultanea estraneità e appartenenza dell’uomo al mondo. È questa la dimensione kairológica più intima, il sorgere della consapevolezza del divenire nel trapassare, il transito “metaforico” da ciò che non c’è a ciò che è», *Ibidem*, p. 114.

necesario de elusividad el asalto al o del Uno y de la trascendencia, salvaguardando al sujeto y a la realidad presente en la misma medida en que los saca de sí mismos o los abre a la presencia de una alteridad en la cual poder *sobre-vivir*. La *cesura* en Hölderlin equilibra los contrarios y sostiene el ritmo de lo que Heráclito llama el *ἕν διαφέρον ἐαυτῷ*, el uno que difiere en sí mismo, reuniéndolo en la obra de arte pero no agotando en ella un mundo mimetizado en la minuciosidad de su movimiento, sino abriendo en su interior otro mundo, instituyéndose como un mundo en el mundo²¹. Es, en cierto modo, lo que implica la dimensión intersticial del *cosmos* textual que Elitis consagra en el *Axion Estí*, según veremos, o lo que podemos leer en varios pasajes de *María Nefeli*, donde el personaje principal busca, sobre la superficie aparentemente impenetrable de un espejo, el intersticio de su «día verdadero», colocado junto al tiempo humano mensurable, pero invisible si no es para la inversión que practica la poesía: «En algún lugar entre martes y miércoles / debe de haber caído tu día verdadero»²². María Nefeli busca la verdad bajo la forma de un espaciamiento de lo real que pueda abrir a lo imposible, y lo hace a través del espejo, blancura y reflejo, *cesura* también sobre la superficie continua de los objetos, que es capaz de invertir la creación e introducir un tiempo paralelo, el tiempo de la poesía que es a la vez origen y destino de la búsqueda: «en el mundo interior del espejo allí donde camino / buscando mi día verdadero»²³.

El esquema del hiato se da asimismo, incluso en Hölderlin, bajo la forma de lo que podríamos llamar un espaciamiento o diferición. La totalidad o el absoluto, como hemos visto, son anunciados a la par que detenidos por esa *cesura* que es también un velo, el *himen*²⁴ finísimo que sólo haciéndose irrompible permite

²¹ «La cesura rappresenta pertanto la legge capace di misurare nel trasporto tragico l'alternanza tra sentimento e ragione, tra pensiero e passione. Occorre una logica poetica: la poesia, che mette in moto tutte le facoltà dell'uomo, deve raccordarle in un'unità di senso; questa pluralità raccolta in un prodotto estetico unitario è un ritmo, il divenire stesso della *poiesis*, riformulazione mitopoietica dell' *ἕν διαφέρον ἐαυτῷ*, l'«uno scisso in se stesso» [...]. La cesura si pone come lo spiraglio che equilibra la dimensione aorgica nel cuore stesso dell'organico, ma non pacificamente. Essa infatti rappresenta la consapevolezza definitiva che la dicibilità del tutto risiede nella sua frattura, nel suo dolore: all'interno dell'opera vive una contropinta che non esaurisce mai il mondo artisticamente, ma che lo riapre in continuazione miticamente, un «mondo nel mondo»», MECACCI, A. (2006), p. 76.

²² «Through the mirror»: «Κάπου ανάμεσα Τρίτη και Τετάρτη / πρέπει να παράπες η αληθινή σου μέρα», ELITIS, O. (2002), p. 376.

²³ «Στον μέσα κόσμο του καθρέφτη εκεί που βηματίζω / ψάχνοντας την αληθινή μου μέρα», *Ibidem*, p. 380.

²⁴ «El himen, consumación de los diferentes, continuidad y confusión del coito, matrimonio, se confunde con aquello de lo que parece derivarse: el himen como pantalla protectora, cofre de la virginidad, pared vaginal, velo muy fino e invisible que, ante la histeria, se mantiene *entre* el interior y el exterior de la mujer y, por consiguiente, entre el deseo y el cumplimiento. No es ni el deseo ni el placer sino entre los dos. Ni el futuro ni el presente, sino entre los dos. Es el himen que el deseo sueña con atravesar, con saltar en una violencia que es (a la vez o entre) el amor y el asesinato. Si uno u otro tuviese lugar, no habría himen. Pero no ya simplemente en el no ha lugar. Con toda la indecidibilidad de su sentido, el himen no tiene lugar más que cuando no tiene lugar, cuando nada ocurre *verdaderamente*, cuando hay consumación sin violencia, o violencia sin golpe, o golpe sin señal, señal

salvaguardar la integridad de la experiencia. Lo contrario sería aniquilar, más allá de la escritura, tanto al sujeto como al absoluto que éste busca. Se trata, por tanto, de una *re-velación* que repite el doble movimiento de alusividad y elusividad que leíamos en la mística. El hiato, la quiebra, se convierte por tanto simultáneamente en su contrario, el himen irrompible que separando une, que acerca y aleja, indecidible como una membrana transparente que, sin embargo, se interpone con el objeto de mostrar algo sobre su superficie, afirmando contradictoriamente su posibilidad y su imposibilidad, fundando la misma operación que impide. Es un *entre* que funciona con lo que llamaríamos la *impropiedad* gramatical de lo que no es sustantivo ni verbo, lo que permite un movimiento o una interposición —el traer el absoluto, o lo total, al reino de lo parcial y lo escindido— sin ser por sí mismo más que un *espectro* que tiene lugar sin tener un lugar, que permite el *tener lugar* fugaz y abierto de todo lo demás pero no acaba de cerrarse o de reabsorberse en absoluto. Es, como la escritura, el resto o el suplemento que sin embargo no puede desecharse, que no funciona como secundariedad o como apósito innecesario respecto de lo real, sino que inaugura precisamente la posibilidad de un espacio en el que no *toma parte*. De ahí que la escritura, en Elitis, sea como veremos otra de las sedes —otra de las encarnaciones, o mejor de las *apariciones*— del blanco que no puede borrarse, que no surge para retirarse después en beneficio de la verdad, sino que abre incesantemente a ella mostrándola en su misma diferición, como el intervalo —temporal o espacial, es lo mismo— que la espera. Igual en cierto modo que en Hölderlin, la totalidad o el absoluto acontecen «como pura posibilidad nunca clausurable»²⁵, fulguran en el tránsito insalvable que se dirige a ellos, llámese escritura, blanco o espaciamento. Esa apertura a lo *Inesperado*, que es una apertura a la posibilidad de lo imposible, como veíamos en Elitis, es también para el autor alemán la función de toda palabra poética: «La palabra poética dice en las cosas la

sin marca (margen), etcétera, cuando el velo es desgarrado *sin serlo*. [...] Con razón o no, se remite a menudo la etimología de “himen” a un radical *u* que se encontraría en el latín *suo*, *suere* (coser), y en *ufos* (tejido). Himen sería una pequeña ligadura (*siuman*) (*siuntah*, cosido; *siula*, aguja; *schuh*, coser; *suo*). Se plantea la misma hipótesis, a veces impugnada, con respecto a *himno*, que no sería, pues, únicamente el anagrama fortuito de *himen* [...]. Las dos palabras tendrían una relación con *ufainô* (tejer, urdir —la tela de la araña—, maquinar), con *ifos* (tejido, tela de araña, hilillo, texto de una obra —Longin) y con *umnos* (trama, luego trama de un canto, por extensión canto nupcial o de duelo)», DERRIDA, J. (2007), pp. 322-323.

²⁵ «En el instante, “en la bella sensación sagrada”, no viene del todo a presencia el “Todo en todo”, como realidad existente en acto; pero ello, no porque la reconciliación sea algo a lo que sólo ideal o progresivamente se tiende, sino más bien porque el modo en que esa totalidad acontece es como pura posibilidad nunca clausurable. “Posibilidad” no nombra aquí una dimensión de lo real subsidiaria y deficiente respecto a la de su actualidad y efectividad, donde aquélla se concreta, limita y determina —y en esa medida se cosifica—; sino una posibilidad que se mantiene en su esencial apertura ontológica, que sólo así “se da” y que el poema expresa como estando por venir, como tendencia a la reconciliación, aunque de hecho se capta únicamente en el instante del vuelco en el curso del mundo, en que irrumpe, disolviendo lo anteriormente existente», de «Hölderlin: la revuelta del poeta», de Manuel Barrios Casares, en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), pp. 26-27.

huella de lo innombrado que posibilita todo nombrar. Abre el espacio de lo cotidiano a la posibilidad de presentir su extravagancia, y así vira hacia lo imprevisto el rumbo acostumbrado de las cosas»²⁶. Eludiendo cualquier tentación fenomenológica de presencia, pero deseándola fervientemente, *fingiendo que es posible*, este esquema remite, con las salvedades oportunas, a la noción de *espaciamiento* propuesta por Jacques Derrida a propósito de la escritura: «El *espaciamiento* (se notará que esta palabra dice la articulación del espacio y del tiempo, el devenir-espacio del tiempo y el devenir-tiempo del espacio) es siempre lo no-percibido, lo no-presente, lo no-consciente. *Como tales*, si aún es posible servirse de esta expresión de una manera no fenomenológica: ya que aquí superamos inclusive el límite de la fenomenología. La archi-escritura como espaciamiento no puede darse, *como tal*, en la experiencia fenomenológica de una *presencia*. Señala el *tiempo muerto* en la presencia del presente viviente, en la forma general de toda presencia. El tiempo muerto trabaja. Por esta razón, una vez más, pese a todos los recursos discursivos que debe pedirle en préstamo, es que el pensamiento de la huella nunca se confundirá con una fenomenología de la escritura. Ninguna intuición puede realizarse en el lugar donde “los ‘blancos’, en efecto, adquieren importancia”»²⁷. El tiempo muerto, la sustracción a una *presencia* que a la vez se convoca, son efectivamente características de la propuesta poética de Elitis, la cual, como venimos de ver, opera precisamente en el mundo de los *εἶδωλα*, allí donde toda imagen invoca la *sacralidad* cuya ausencia está diciendo, abriéndose y abriéndonos de ese modo a la imposibilidad de lo que anuncia, difiriéndolo interminablemente en el mismo gesto en que lo (re)genera. La poesía deviene así lo que Maurice Blanchot ha llamado «el medio absoluto», el punto de vacío o de nada que todo ser atraviesa o está atravesando constantemente, en tanto punto *poiético*, en su perpetuo recommienzo²⁸. Representa —siempre queda esta irreductible distancia, este espaciamiento esencial— una originariedad que se halla simultáneamente después y antes, como confluencia de unas coordenadas que se perdieran en un punto de fuga cuyo abismo infinito dibujase a la vez el blanco de una ausencia y el negro de una profundidad insondable. Hendidura del nacimiento y hendidura de la muerte, el *tiempo muerto* de

²⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁷ DERRIDA, J. (1971), p. 88. Sobre el concepto de *différance*, que acaso podría entrar aquí también en juego, cfr. FERRO, R. (1995), pp. 74-75.

²⁸ «Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recommienzo eterno. Es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite como una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo», BLANCHOT, M. (1992), p. 27.

la poesía, del *espectro* que irrumpe para anunciarnos la necesidad de una *super-vivencia*, es también el mismo que se inserta como una cuña en los objetos de la realidad para permitirles vivir. Es en ese sentido en el que tiene un valor *angélico*. La obra anuncia —y hablaré más adelante del concepto de *Anunciación*, de valor tan *mesiánico*, al que he aludido ya arriba— en su hiato fundamental, en el hueco que abre sobre lo real, sobre las mismas palabras, la (im)posibilidad de que lo verdadero se origine²⁹, espacia lo real para dejar caber en ese vacío una epifanía que, resulta claro desde el principio, no pasará jamás del blanco en que se la espera. Es *revelabilidad* que se da como *re-velación*, *haz de luz* que corta en dos el tiempo y el *espacio* de la existencia proclamando no la resurrección de(l) Dios, sino la epifanía del desierto que lo atiende. Al tiempo que, en tanto *re-velación*, la luminosidad de su superficie, el blanco impenetrable que refleja, difiriéndolo, al dios por venir³⁰, nos ciega conduciéndonos a un desplazamiento tropológico que acumula velos o escrituras —nuevos, infinitos espacios de anunciación, blancos sobre blancos, hendiduras dentro de las hendiduras—, como en el relato bíblico de la visión de Moisés sobre el Sinaí, ante el espacio prometido de la *visibilidad* total. Son esos velos que también nos ciegan, precisamente, los que nos dejan ver. Más bien, *entrever*, ver en el intersticio entre el ojo y su presunto objeto, en la membrana que, como una lente, se convierte, allí donde pretendía ser la vía de acceso, en la pantalla que difiere la visión monopolizándola. Ese mismo *himen* al que, vinculado a los blancos en Mallarmé, se ha referido Jacques Derrida, no es por tanto la condición de

²⁹ «El lector que no es sólo lector sino que vive y trabaja en un mundo donde necesita la verdad del día, cree que la obra tiene en sí misma el momento de lo verdadero, mientras que, en realidad, es lo que precede a la verdad que se pretende atribuirle, y bajo este aspecto, es lo no-verdadero, el “no” donde lo verdadero se origina», *Ibidem*, p. 217.

³⁰ Según Martin Heidegger, la poesía se establece en Hölderlin como el tiempo nuevo que se encuentra en el intersticio entre la muerte de los dioses pasados y la resurrección del dios por venir. Constituye por tanto la grieta de una diferición, entendida sin embargo aquí como un espacio de indigencia, aun cuando se relacione estrechamente con la posibilidad de una *sacralidad* moderna, reinscrita: «Hölderlin poematiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero no conformándose a este tiempo como algo ya existente. Cuando Hölderlin instaure de nuevo la esencia de la poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de *indigencia*, porque está en una doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han huido, y en él todavía no del que viene», HEIDEGGER, M. (1999), pp. 146-147. El pasaje del poema «Pan y vino» («Brot und Wein») a que Heidegger se refiere ilustra aún mejor este concepto del tiempo de espera que constituye a la poesía en apertura a la *revelabilidad*: «¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses / aún viven, pero por encima de nuestras cabezas, en otro mundo; / allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte, / ¡tanto nos cuidan los inmortales! Pues a menudo / un frágil navío no puede contenerlos, y el hombre / no soporta más que por instantes la plenitud divina. / Después, la vida no es sino soñar con ellos. Pero el yerro / es útil, como el sueño, y la angustia y la noche fortalecen, / mientras llegue la hora en que aparezcan muchos héroes, / crecidos en cunas de bronce, valerosos como los dioses. / Vendrán como truenos. Entretanto, a veces se me ocurre / que es mejor dormir que vivir sin compañeros / y en constante espera. ¿Qué hacer hasta ese día futuro? / ¿Qué decir? No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria? / Pero son —me dices, semejantes a los sacerdotes del dios de las viñas / que en las noches sagradas andaban de un lugar en otro», HÖLDERLIN, F. (2005), p. 321.

un *desvelamiento* de la *αλήθεια* a que aludía Elitis en el cuadro de texto anteriormente citado, sino *re-velación*³¹, escritura *heliotrópica* sobre la cual la *αλήθεια* se da como reflejo, se espacia, se deja parcelar en otros segmentos verbales y se introduce como la cuña del blanco sobre el blanco, de la persecución de la luz en el seno de la luz. En el hiato abierto por una escritura que se esponja, blanco que acepta otros blancos, es donde se encuentra la *verdad*, no *significado* exterior que rastrear *desvelando* el negro de los signos, sino *haz de luz* que se inserta disimulando su referencia, reinscribiéndose inadvertidamente en el discurso por medio de la ambigüedad de una frase que *podría no ser* lo que creemos que es. «A veces, *es la verdad*, escribo tan blanco que no se lee». La afirmación «es la verdad» también se borra, se oculta a su vez tras la blancura de su indecidibilidad gramatical, tendida supuestamente hacia un discurso anterior al que éste estaría respondiendo. Y, sin embargo, nos dice claramente, por medio de una quiebra sintáctica, de un discurso en el discurso, que ahí está la verdad, que la verdad es ésa, la *re-velación* de unos blancos superpuestos que no pueden, como esa frase, sino diferir cualquier significado, excluir la posibilidad de toda *tematización*, de toda presencia ante los ojos. El espaciamiento de la escritura *es la verdad*, pero no la dice ni la *desvela*: la escenifica y la suscita en una sucesión de pliegues, en las *entretelas* de una acumulación de blancos en abismo que construyen, *arquitectónicamente*, la(s) cámara(s) del secreto donde el espacio mundano se fractura, pierde el control sobre su totalidad clausurada y entra en contacto con *lo otro*. En todo caso, como el *himen* derridiano, la escritura se despliega y se repliega fugazmente, en abanico, sin que lo advirtamos, para abrirnos a la verdad y dárnosla ya, *ausente*, sobre esa apertura que es también abertura, falla. La poesía o el poema funcionan aproximadamente del mismo modo³².

³¹ «El velo blanco que pasa entre los blancos, el espaciamiento que asegura la separación y el contacto, permite, sin duda, ver los blancos, los determina. No podría, pues, alzarse más que cegándonos a muerte, es decir, cerrándose o reventándose. Pero a la inversa, si no se alzase, si el himen permaneciese sellado, el ojo ya no se abriría más. El himen no es, pues, la verdad de desvelamiento. No hay *aleceia*, sólo un abrir y cerrar del himen. Una caída ritmada. Una cadencia *inclinada*», DERRIDA, J. (2007), p. 391.

³² La poesía sería, así, uno de los velos bajo los que se haría posible la experiencia —diferida— de una *sacralidad* moderna, uno de los innumerables *misticismos* en los que podría reinscribirse la mística: «Cuando el arte es el lenguaje de los dioses, cuando el templo es la morada donde el dios reside, la obra es invisible y el arte desconocido. El poema nombra lo sagrado, los hombres oyen lo sagrado, no el poema. Pero el poema nombra lo sagrado como lo innombrable, dice en él lo indecible y es envuelto, disimulado en el velo del canto que el poeta transmite a la comunidad, para que se vuelva al origen común, el “fuego no visto, indescomponible”, “el ramo del primer sol” (René Char). Así, el poema es el velo que hace visible el fuego, que lo hace visible por lo mismo que lo vela y disimula. Entonces muestra, ilumina, pero disimulando y porque retiene en la oscuridad lo que sólo puede iluminarse por lo oscuro, y conservándolo oscuro aun en lo que la oscuridad hace claridad primera. El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio que lleva a la palabra el dios que él habla (*sic*), —pero como lo divino es lo indecible y sin palabra, el poema, por el silencio del dios que encierra en el lenguaje, es lo que también habla como poema, y que se muestra como obra aunque permanezca oculto», BLANCHOT, M. (1992), p. 218.

En este aspecto, si hay en la poesía moderna un fetiche que conjuga las nociones del intersticio, la cuña y el himen, ése es sin duda la imaginación, componente central del romanticismo y el surrealismo que tan ampliamente informaron la poética de Elitis. La imaginación consiste en la inserción *aquí* de lo que está *más allá*. Es un mecanismo que permite quebrar la solidez de lo real para operar un incremento de sentido, para introducir un mundo en el mundo. Es la dimensión intermedia, la pantalla blanca que desde la Antigüedad recibe, en el filo entre lo humano y lo divino, la sobreimpresión de lo que no es ella misma y tampoco le ha sido prestado por ningún espacio *propio*. Es también un *entre*, una mediación que testimonia alejando y separando a un tiempo: suspendida entre lo sensible y lo inteligible, multiplica los *εἶδωλα*, acumula imágenes que por una parte abren la realidad a lo (im)posible y por otra lo cubren como un velo. La imaginación mira simultáneamente hacia arriba y hacia abajo, hacia un *fuera del mundo* que ella misma postula y hacia un *adentro* sobre el que vierte sus imágenes. Es, en tanto pantalla que corta indecidiblemente lo existente, la cuña que desencaja la dualidad del mundo dejándose *impresionar*, en su blancura o transparencia, por ambas caras, recogiendo simultáneamente testimonios de los sentidos y ofreciendo nuevos datos, huecos a su vez de otra *revelabilidad*, a la percepción. La imaginación da visibilidad a lo invisible, pero no en el sentido de encarnarlo alegóricamente en formas tangibles, sino en la medida en que la irrealidad de sus *εἶδωλα* alude a una zona inaccesible de secreto que, como hemos visto, es generada acaso por la propia dimensión imaginal. Finalmente, se comporta también como una intersección espectral, indecidible, de lo *impropio* sobre aquello que llamamos *propio*, lo cual tiene como resultado una *desapropiación* general que nos desaloja del espacio opaco y firme sobre el que pensábamos habitar, confinándonos a una extranjería que desconoce su verdadero arraigo. Desde el Idealismo alemán, la imaginación del artista se ha pensado, además, como el intersticio sobre el que se resuelve la contradicción entre sujeto y objeto, conciencia e inconsciente, naturaleza e individualidad, al unir en un solo elemento actividad y producto³³. Es el órgano que, escindiendo, lleva a cabo la *reintegración*.

Para el surrealismo la imagen poética, que une realidades distantes entre sí, contribuye a que el espíritu adquiera del mundo y de sí mismo una percepción menos opaca, asomado acaso a la abertura que se forma, y que quizá la constituya, en la confluencia o el pliegue entre las aristas que delimitan cada objeto. Así es como, según Breton, el alma se asienta sobre el filo o la bisagra que permiten ver, simultáneamente, en la misma superficie, el adentro y el afuera, lo alto y lo bajo, lo

³³ Especialmente en el *Idealismo Trascendental* de Schelling, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 169-173.

posible y lo imposible, circulando además de una a otra imagen en una legibilidad o desciframiento que es, por la impermeabilidad que parece concederles, la ilegibilidad fundamental de una *re-velación*. Nos lo dice en el siguiente fragmento de *El surrealismo en sus obras vivas* (1953), donde parece otorgarle a la imaginación, en definitiva, la función de convertir el mundo en un conglomerado de signos que aluden a una alteridad elusiva: «Entonces el espíritu constata, de un modo fragmentario, cierto es, al menos *por sí mismo*, que “cuanto está en lo alto es como cuanto está en lo bajo”, y cuanto hay dentro igual que cuanto hay fuera. A partir de este instante, el mundo se le ofrece como un criptograma que únicamente resulta indescifrable en tanto en cuanto uno no domina la gimnasia acrobática que le permite pasar, cuando quiera, de un trapecio a otro»³⁴.

Elitis, vinculado a la teoría surrealista, de un modo u otro, a lo largo de toda su carrera, ha teorizado también ampliamente sobre la imaginación, a la que ha concedido, como es de esperar, un papel intermedio que remite también al esquema del *hiato* o el espaciamento. No repetiré sus reflexiones sobre la imagen como (re)generadora de *sacralidad*, que tan estrechamente relacionadas se hallan con una posible teoría de la imaginación. Lo que resulta indiscutible es que esta noción se ha asociado desde los primeros momentos en su obra, en su reflexión teórica, al testimonio o la reinscripción de una dimensión trascendente, otra, a la apertura a lo (im)posible por medio de una suerte de *estado segundo* —categoría surrealista a la cual pertenecen también la poesía o el sueño— que habita en la realidad espaciándola al mismo tiempo para dejar *aparecer* en ella el milagro. En la sección del ensayo «Las muchachas» que Elitis escribió en 1944, en plena elaboración de una poética personal y bajo la influencia capital del surrealismo, leemos el siguiente fragmento sobre la imaginación: «Para concebir cada vez una forma determinada, sea ésta la que sea, la imaginación ha de volver a experimentar primero, en un *minimum* de tiempo, toda la serie sucesiva de formas que han correspondido a su devenir. Al pasar después a la expresión, requiere precisamente que se conserven la ligereza, la agilidad, la lozanía de que la ha dotado un ejercicio espiritual tan intenso. Así pues, existe realmente una línea dinámica de imaginación que arranca de un polo profundamente cimentado en la materia viva, pasa por el mundo de las formas realizadas, después por el mundo de las formas posibles (como en los sueños), para acabar en una conciencia cada vez más luminosa de la omnipotencia espiritual. El poeta no sólo debe estar listo para seguir esta línea en cualquier momento, sino además presto a inscribirla en su obra, traduciendo —si es posible decir esto— a la lengua de la técnica (metáfora, símil, encabalgamiento de conceptos, desarrollos

³⁴ BRETON, A. (2002), p. 221.

rítmicos, continuidad sentimental, etc.) las secretas enseñanzas que contiene»³⁵. La imaginación constituye, por tanto, un punto que condensa en un tiempo mínimo el constante devenir de las formas, para expresarlas después en el poema conservando aun en la presunta rigidez de la escritura el grácil movimiento del espíritu. Un movimiento que pone en contacto con su carácter intersticial, lo mismo que en ese reflejo de la gracilidad espiritual dentro del texto, la materialidad de las formas consumadas en el mundo con la (im)posibilidad infinita que testimonia la existencia de una omnipotencia espiritual, la luz por tanto de una *espectralidad* que puede traer al interior de la escritura y de la técnica —Elitis duda respecto a considerar ese proceso una traducción, o sea, una lectura o un desvelamiento— el *secreto* que ha conseguido *re-velarse*. Varias décadas después, en «Camino privado», vuelve a hacerse una referencia extensa a la imaginación en el seno de una nueva reflexión técnica sobre el carácter de la poesía y sus posibilidades. Elitis usa entonces, muy sintomáticamente, un pasaje del astrónomo y místico persa Qutb al-Din al-Shirazi (1236-1311) donde se afirma que la imaginación constituye el hiato absoluto entre mundos, definida de un modo casi apofático: no es el ser ni el no ser, aunque introduce el segundo en el primero y lo abre a la infinitud de lo (im)posible; no se encuentra ni de este lado ni del otro, sino que habita en una irrealidad que los conecta espunteando lo existente por medio de la reinscripción de lo *inconcebible*; no es subjetiva ni objetiva; junto con sus formas, reside en un ámbito independiente pero indecible, carece de un lugar y se reduce, por tanto, a la *impropiedad*, generando *desde allí*, tanto en su misma superficie como sobre la superficie del mundo, hendiduras y espaciamentos que originan un constante desplazamiento topológico cuyo objeto es colmarlos de imágenes y representaciones; es, en fin, intersticialidad pura. El texto resulta aún más significativo por cuanto Elitis consiente en hablar aquí de un aspecto tan importante de su poética a través de la voz de un místico, lo cual da una idea del carácter *resacralizador* que, de un modo más o menos explícito, le concede a la poesía y a las imágenes: «Y Quotbodine Shirazi: “Las formas de la imaginación no están en el pensamiento, pues algo mayor no puede imprimirse en algo menor. Tampoco en la realidad, como decimos, pues, de ser así, cualquiera que

³⁵ «Για να συλλάβει κάθε φορά η φαντασία μία συγκεκριμένη μορφή, οποιαδήποτε κι αν είναι αυτή, ξαναδοκιμάζει πρώτα, σ' ένα μίνιμουμ χρόνου, τη διαδοχική σειρά από τις μορφές που ανταποκριθήκανε στο γίγνεσθαί της. Περνώντας ύστερα στην έκφραση, ζητάει ακριβώς να διατηρήσει τη σβελλάδα, τη λυγρόδα, το σφρίγος, που προσπορίστηκε από μία τόσο έντονη πνευματική προπόνηση. Υπάρχει λοιπόν πραγματικά μία δυναμική γραμμή φαντασίας που ξεκινάει από έναν πόλο βαθύτατα θεμελιωμένο μέσα στη ζωντανή ύλη, περνάει από τον κόσμο των πραγματοποιημένων μορφών, ύστερα από τον κόσμο των πιθανών (όπως μέσα στα όνειρα) μορφών, για να καταλήξει σε μία ολοένα και πιο φωτεινή συνείδηση της πνευματικής παντοδυναμίας. Αυτή η γραμμή ο ποιητής όχι μόνο πρέπει νά 'ναι έτοιμος σε κάθε στιγμή να την παρακολουθεί, μα και πρόθυμος να την αποτυπώνει στο έργο του, μεταφράζοντας —αν μπορεί να το πει αυτό κανένας— στη γλώσσα της τεχνικής (μεταφορά, παρομοίωση, διασκελισμός εννοιών, ρυθμικό ζετύλιγμα, ειρμό συναισθηματικό, κ. λπ.) τα μυστικά διδάγματα που περικλείνει», ELITIS, O. (2000), pp. 182-183.

dispusiera de sentidos en buen estado podría captarlas. Pero tampoco constituyen un puro “no ser”, pues, en ese caso, no habría modo de representarlas ni de distinguir unas de otras; más aún, ellas (las formas de la imaginación) no podrían ser objeto de juicios diferentes. En consecuencia, puesto que realmente existen y sin embargo no residen ni en la mente ni en ningún otro lugar concreto, han de existir en una región distinta, en un mundo *intermedio* entre sensaciones e intelecciones. Podría decirse que se trata de un mundo donde se halla contenido el conjunto de las formas y figuras, volúmenes y dimensiones, posibles, así como de todo lo que éstos implican: posiciones, movimientos, transformaciones, y no sólo; sino que además deben existir por sí mismas, suspendidas, sin formar parte de un todo o hallarse sometidas a ningún tipo de alteración”»³⁶.

b) Khora, revelabilidad, lo Abierto: *isomorfismos en el filo de lo religioso*

El esquema del hiato, que estructura la poesía de Elitis desestructurándola, como veremos por extenso enseguida, tiene, en sus múltiples facetas —una prueba más de la imposibilidad de determinar este concepto que siempre se sustrae a sus nombres, se reduplica, se espacia o se interpone entre sus ocurrencias, se hace imposible de *exponer* tal cual—, grandes puntos de contacto con algunas nociones postuladas por filósofos o poetas contemporáneos, tales como la *khora*³⁷ de Jacques Derrida, la *revelabilidad* de Heidegger, o lo *Abierto* de Rilke, que al mismo tiempo no se alejan demasiado de algunos conceptos tradicionalmente *místicos*. Si el *hiato* es el blanco que abre al desierto sobre el que el automatismo de lo religioso puede volver a desencadenarse —a la vez que es, ya, parte del engranaje de la maquinaria de la religión—, entonces los conceptos de *khora* y *revelabilidad*, tan semejantes y

³⁶ «Και ο Quotbodine Shirazi: “Οι φανταστικές μορφές δεν υπάρχουν μέσα στη σκέψη, αφού κάτι μεγαλύτερο δεν μπορεί ν’ αποτυπωθεί σε κάτι μικρότερο. Ούτε πάλι μέσα στην πραγματικότητα, όπως λέμε, αφού, διαφορετικά, ο καθείς που διαθέτει αισθήσεις σε καλή κατάσταση θα μπορούσε να τις συλλαμβάνει. Αλλά ούτε πάλι αποτελούν καθαρό ‘μη είναι’, αφού, στην περίπτωση αυτή, δε θα είχες τρόπο ούτε να τις αναπαραστήσεις ούτε να ξεχωρίσεις τη μία από την άλλη· κάτι περισσότερο: δε θα μπορούσαν αυτές (οι φανταστικές μορφές) ν’ αποτελέσουν αντικείμενο κρίσεων διαφορετικών. Κατά συνέπεια, εφόσον υπάρχουν πραγματικά κι εντούτοις δεν κατοικοεδρεύουν μήτε στο νου μήτε σε κανέναν άλλο συγκεκριμένο χώρο, θα πρέπει να υπάρχουν σε μία διαφορετική περιοχή, σ’ έναν κόσμο *ενδιάμεσο* μεταξύ αισθήσεων και νοημάτων. Πρόκειται για έναν κόσμο, θα μπορούσε να πει κανείς, όπου ενυπάρχει το σύνολο των πιθανών μορφών και σχημάτων, όγκων και διαστάσεων, καθώς και όλων όσα αυτά συνεπάγονται: στάσεις, κινήσεις, μετασχηματισμούς, και όχι μόνον· αλλά προσέτι θα πρέπει να υπάρχουν αφ’ εαυτών, αιωρούμενες, χωρίς ν’ αποτελούν μέρος ενός όλου ή να υπόκεινται σε κάποιου είδους αλλοίωση”», ELITIS, O. (1993), p. 391.

³⁷ Si bien el término aparece generalmente transcrito en las obras de Derrida como *kora* o incluso *chora*, lo consignaré de este modo para evidenciar más nítidamente su origen en el clásico *χώρα*.

tan disímiles, deben hallarse entrelazados con él. Por desgracia, sólo podré referirme a ellos muy someramente.

Khora, palabra extraída del *Timeo* de Platón, es para Derrida el «ante-primer pre-nombre»³⁸ que recibe el origen de la religión, junto con el de *mesianicidad* que se relaciona con la historicidad y el fundamento de la ley. Se asocia, de algún modo, a la sustracción del origen, o al origen en la sustracción, que Derrida ha postulado en su teoría de la huella³⁹. Una ausencia, originaria pero siempre posterior a algo, espaciada y espaciadora, se instituye aquí como punto de partida, tal como sucede con los blancos superpuestos, borradura y significante que aluden a una anterioridad tachada, en Elitis. Ellos fundan, como demostrará el análisis del «Génesis» del *Axion Estí*, la posibilidad exclusiva de toda originariedad griega —y, por tanto arquetípica, originaria a su vez— como lo que llamaré un *reorigen*, una secundariedad de lo primario, e insertan la superficie de escritura en el interior de un trazo ya escritural, confinando toda inscripción al terreno del palimpsesto. *Khora* se halla imbricada con el *no-ser*, con la *différance* absoluta que precede a toda pregunta ontológica, es ese mismo «ya» previo. Referido en Platón a la matriz en que se encuentran todas las cosas antes de la distinción entre el mundo material y el mundo de las Ideas, para Derrida es la madre desappropriada —lo cual es importante, como hemos visto— de su carácter de diferencia sexual, no una madre por oposición al padre, sino, ya incluso en Platón, el sustrato de toda diferencia, la quiebra misma del espaciamiento y la diferición, la idea de la originalidad de la huella que socava las oposiciones de la metafísica desde su mismo seno⁴⁰. En un vuelo que a su vez seguramente *desapropia* el pensamiento de Derrida, la *khora* puede recordar al Tao tal como se describe en su libro capital: imperceptible, sin forma ni sonido, totalidad de lo que es y de lo que no es, anterior al mundo sensible y simultáneamente inserto en él como cuña que apuntala su persistencia⁴¹. El Tao se asemeja asimismo a la indeterminabilidad de la *khora* y la *différance*, en la medida en que abre a la *revelabilidad* de lo que nunca se revelará y se sitúa, indecidible, como *ilusión* de origen y antepasado de todos los signos, incluido Dios: «El dao es vacío, / pero su eficiencia nunca se agota. / Es un abismo, / parece el origen de todas las cosas. [...] Profundo, parece existir y al

³⁸ DERRIDA, J. (2006), p. 63.

³⁹ «La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí —en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos— que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella», DERRIDA, J. (1971), p. 81. Cfr. después, pp. 81-85, sobre la huella y la diferencia como apertura del aparecer.

⁴⁰ Para una exposición más detallada y precisa del concepto de *khora*, crucial en la filosofía derridiana, cfr. BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1994), pp. 217-222.

⁴¹ Cfr. PRECIADO, J. I. (1978), pp. XXIII-XXVI.

mismo tiempo no existir. [...] Se manifiesta como antepasado de Dios»⁴². Es también *khora* por cuanto se habla de él como «hembra misteriosa» de donde, aun siendo sustancialmente indeterminada, ha nacido todo y sigue (re)originándose constantemente: «Sin interrupción, / parece existir siempre, / su eficiencia nunca se agota»⁴³. Por lo que respecta a la religión, la *khora* derridiana marca, también, la confluencia entre dos aproximaciones al origen de la *sacralidad*, la cristiana y la griega⁴⁴, que como hemos visto dominan, aun contra su voluntad, el espacio sobre el que Elitis dibuja su poética. Es el espaciamento fundamental de *lo religioso* que se sustrae, recurrentemente, a la historicidad de *una* religión, aun cuando se encuentre hasta cierto punto dominado por el espacio de una de ellas. Es el cero que origina las diferencias y las oposiciones y las escande socavando su solidez, el espacio de una resistencia irreductible que siempre persiste como residuo, ajena a la *revelación* que presuntamente podría posibilitar; es la alteridad sin nombre, *impropia*: «*Kora*, la “prueba de *kora*”, sería, al menos según la interpretación que he creído poder intentar hacer de ella, el nombre de lugar, *un* nombre de lugar, y bastante singular, para *ese* espaciamento que, no dejándose dominar por ninguna instancia teológica, ontológica o antropológica, sin edad, sin historia y más “antiguo” que todas las oposiciones (por ejemplo, sensible/inteligible), ni siquiera se anuncia como “más allá del ser” según una vía negativa. Así que *kora* permanece absolutamente impasible y heterogénea a todos los procesos de revelación histórica o de experiencia antropoteológica que no obstante suponen su abstracción. Nunca habrá tomado los hábitos y nunca se dejará sacralizar, santificar, humanizar, teologizar, cultivar, historializar. Radicalmente heterogénea a lo sano y a lo salvo, a lo santo y a lo sagrado, nunca se deja *indemnizar*. Esto mismo no puede decirse en presente porque *kora* nunca se presenta como tal. Ella no es ni el Ser, ni el Bien, ni Dios, ni el Hombre, ni la Historia. Siempre se les resistirá, siempre habrá sido (y ningún futuro anterior, siquiera, habrá podido reapropiar, hacer doblegarse o reflexionar una *kora* sin fe ni ley) el *lugar* mismo de una resistencia infinita, de una restancia infinitamente impasible: un cualquier/radicalmente otro sin rostro»⁴⁵. En este aspecto se asimila al blanco o al

⁴² *Ibidem*, p. 97.

⁴³ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁴ «Desde el interior abierto de un corpus, de un sistema, de una lengua o de una cultura, *kora* situaría el espaciamento abstracto, el *lugar mismo*, el lugar de exterioridad absoluta, pero también el lugar de una bifurcación entre dos aproximaciones del desierto. Bifurcación entre una tradición de la “vía negativa” que, a pesar de o dentro de su acta de nacimiento cristiano, hace concordar su posibilidad con una tradición griega —platónica o plotínica— que se prosigue hasta Heidegger y más allá: el pensamiento de aquello que (es/está) más allá del ser (*epekeina tes ousias*). Esta hibridación greco-abrahámica sigue siendo antro-po-teológica. En las figuras que le conocemos, en su cultura y en su historia, su “idioma” no es universalizable. Habla solamente en los confines o a la vista del desierto oriental-medio, en la fuente de las revelaciones monoteístas y de Grecia», DERRIDA, J. (2006), p. 63.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 64-65.

hiato de la poesía que pretende situarse, hendiendo la opacidad grosera de lo manifiesto, como el vacío o la nada que anuncian una *revelación* futura y, sin embargo, no (se) anuncian más que a sí mismos, la propia posibilidad de la anunciación y la distancia. Es imposible decidir si *khora* es un desierto antes del desierto de la revelación, o sólo puede pensarse desde este último como originariedad del origen. *Khora* pone en duda, finalmente, la propia pertinencia de una oscilación entre *revelación* y *revelabilidad*, en términos heideggerianos, por cuanto las implicaciones fenomenológicas de estos conceptos le son extrañas: «*Kora* no es nada (ningún ente ni nada de presente), mas no la Nada que en la angustia del *Dasein* abriría aún a la cuestión del ser. Este nombre griego dice en nuestra memoria aquello que no es reappropriable, ni por nuestra memoria, ni siquiera por nuestra memoria “griega”; dice eso inmemorial de un desierto en el desierto para el que no es ni umbral ni duelo. Por eso mismo, sigue estando abierta la cuestión de saber si se puede pensar ese desierto y dejarlo anunciarse “antes” del desierto que conocemos (el de las revelaciones y los retiros, de las vidas y muertes de Dios, de todas las figuras de la kenosis o de la trascendencia, de la *religio* o de las “religiones” históricas); o si, “por el contrario”, es “desde” ese último desierto desde donde aprehendemos el ante-primero, lo que yo llamo el desierto en el desierto. La oscilación indecisa, esa continencia (*epojé* o *Verhaltenheit*) de la que ya se trató más arriba (entre revelación y revelabilidad, *Offenbarung* y *Offenbarkeit*, entre acontecimiento y posibilidad o virtualidad del acontecimiento), ¿no es necesario respetarla en sí misma? El respeto de esta indecisión singular o de esta rivalidad hiperbólica entre dos originariedades, entre dos fuentes, entre, digamos para abreviar, el orden de lo “revelado” y el orden de lo “revelable”, ¿no es a la vez la eventualidad de toda decisión responsable y de otra “fe reflexionante”, de una nueva “tolerancia”?»⁴⁶. La *revelabilidad* (*Offenbarkeit*) heideggeriana no podría darse, en efecto, más que *como* revelación, manifestándose ya en lo que, presuntamente, tendría de (aún) no manifestado, dando a ver lo que precede a toda visibilidad: «En su forma más abstracta, la aporía en la que nos debatimos sería entonces quizás ésta: ¿es la revelabilidad (*Offenbarkeit*) más originaria que la revelación (*Offenbarung*), y por lo tanto independiente de cualquier religión? ¿Independiente en las estructuras de su experiencia y en la analítica que se relacionaría con ella? ¿No es éste el lugar de origen, al menos, de una “fe reflexionante”, si no esta fe misma? O bien, inversamente, ¿habría consistido el acontecimiento de la revelación en revelar la revelabilidad misma, y el origen de la luz, la luz originaria, la invisibilidad misma de la visibilidad?»⁴⁷.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

A pesar de lo cual, la noción heideggeriana de *revelabilidad* y apertura, tan asociada en sus estudios a Hölderlin y a Rilke (sobre todo al concepto de *lo Abierto* formulado en las *Elegías de Duino* de este último), debe, siquiera nominalmente, sernos útil. Hasta tal punto el esquema del blanco y el *hiato* multiplica sus nombres, se adapta a estructuras diversas, se sustrae a un nombre *propio*. También en la medida en que sabemos que Elitis leyó con cierto interés a Heidegger —su interés asimismo por Hölderlin tuvo que conducirlo a leer los estudios que aquél le dedicó, al menos— y existen no pocos puntos de contacto, según estamos comprobando, entre sus concepciones de lo griego. Grecia, *sacralidad*, poesía, conforman un triángulo, sin duda abierto a otras muchas figuras, circunscrito en ese otro triángulo imaginario, de lados desiguales, que dibujan Hölderlin, Heidegger y Elitis. Rilke, de cuya influencia en *Las Elegías de Oxópetra* tal vez tendremos ocasión de hablar, introduce un cuarto elemento que asimismo les atañe: *das Offene*, lo Abierto, vinculado lingüísticamente a la *revelabilidad*, *Offenbarkeit*. Lo sagrado se da ya en Hölderlin como apertura sobre el blanco de la luz y la palabra, según hemos visto en el poema «Como en día de fiesta...». La misma naturaleza es fundada por la palabra poética, por la nominación del poeta que está respondiendo, ya, a la llamada de una *sacralidad* que debe refundarse *poiéticamente*. Una *sacralidad* que constituye la apertura misma a toda posibilidad de comunicación⁴⁸, la luz anterior al día, el origen interior de toda originariedad sobre la que pueda surgir *después* el día y la noche, el caos y los dioses; es el principio de lo sagrado que no recibe *aún* un nombre ni posee *aún* una historicidad⁴⁹. Lo que el poeta *presenta*, la *revelación* ahistórica que instituye con su palabra blanca, es esta *revelabilidad* que genera el espaciamiento donde ha de producirse la venida de lo sagrado. Esta venida constituye su propio principio, es la venida anterior a todo aquello que pudiera venir y por la cual todo viene, el Todo viene⁵⁰. Se asocia al puro origen de lo *trágico*, elemento eminentemente griego donde todas las cosas, el Todo, se reorigina atravesando un cierto vacío intersticial. Ese vacío intersticial, sin embargo, necesita de las palabras del poeta, al mismo tiempo, para no perderse en una «mediaticidad absoluta» que lo entregara al abismo de un infinito en el que el mundo corriera el riesgo de desaparecer sin fruto. El poema cumple esa función, enmarca el vacío de la *revelabilidad* al tiempo que lo genera, espacia mutuamente lo finito y lo infinito para obtener en el centro, indecible, un ámbito de anunciación y de apertura. La finitud

⁴⁸ Cfr. BLANCHOT, M. (1972), p. 123.

⁴⁹ «Le Sacré, c'est le jour: non pas le jour tel qu'il s'oppose à la nuit, ni la lumière telle qu'elle rayonne d'en haut, ni la flamme qu'Empédocle va chercher en bas. C'est le jour, mais antérieur au jour, et toujours antérieur à soi, c'est un avant-jour, une clarté d'avant la clarté et de laquelle nous sommes le plus proches, quand nous saisissons l'éveil, le lointain infiniment éloigné du lever du jour, qui est aussi ce qui nous est le plus intime, plus intérieur que toute intériorité», *Ibidem*, p. 124.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 125.

de la palabra humana, dice Blanchot, permite existir en el mundo⁵¹, prometer su venida, a los dioses, atrayéndolos hacia nosotros en el mismo movimiento que los separa, haciéndonos visible, en la coagulación del poema y de la imagen, la luz originaria que jamás podríamos mirar de frente. En este sentido, el poema es comienzo puro de lo que va a brotar, sustrato terrible, por lo que tiene de indeterminado y aórgico, de misterios que apenas se anuncian en su despliegue⁵². A través de él, lo que he llamado *lo imposible* puede hacerse *presente* —con las salvedades que implica aquí este término— en el mundo, en la medida en que el poeta representa la imposibilidad de que lo sagrado *descienda* a la palabra. Él es el testimonio de esa imposibilidad, abriendo a la futura venida de lo sagrado por medio de su diferición en la blancura del texto que es fisura, la fisura sobre la que ha de darse el sol del día.

El concepto de lo Abierto (*das Offene*) se relaciona también con Hölderlin, pero, sobre todo, es formulado por Rilke en su octava *Elegía de Duino*⁵³. Heidegger lo pone en contacto con la *revelabilidad* (*Offenbarkeit*). Lo Abierto en Rilke es lo no objetual, el mundo de la indeterminación y las meras relaciones, mediaticidad absoluta como quería y al mismo tiempo temía Hölderlin. Es totalidad que no encierra distinciones, especialmente la distinción entre vida y muerte —y que, podríamos entender, se sitúa por tanto en el intersticio que, situado entre ambas, las abarca inagotablemente sustrayéndose a los contrarios, como pretende Elitis—, y sólo el niño o el animal —también, ocasionalmente, el impulso del amor— nos permiten conocerlo por medio de un reflejo. Del mismo modo, si bien con una

⁵¹ *Ibidem*, pp. 126-127.

⁵² «Le poème n'est pas le simple pouvoir de donner un sens, après coup, à ce qui dit déjà subsisterait, serait quelque chose de consistant, mais le pouvoir même, par le sens qu'il donne, d'amener à la consistance, de permettre de subsister l'écoulement du devenir, langue des dieux, le frémissement des choses dans le commencement du jour», *Ibidem*, p. 127.

⁵³ «Con todos los ojos ve la criatura / lo Abierto. Sólo nuestros ojos están / como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella, / cual trampas en torno a su libre salida. / Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante / del animal solamente; porque al temprano niño / ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire / hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que / en el rostro del animal es tan profundo. [...] / *Nosotros* nunca tenemos, ni siquiera un solo día, / el espacio puro ante nosotros, al que las flores / se abren infinitamente. Siempre hay mundo / y nunca Ninguna Parte sin No: lo puro, / no vigilado que el hombre respira y *sabe* / infinitamente y no codicia. Cuando niño / se pierde en silencio en esto y le / despiertan violentamente. O aquel muere y *es esto*. / Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte / y mira fijamente *hacia afuera*, quizás con una gran mirada de animal», RILKE, R. M. (2001), pp. 105-106. A este respecto, sobre la infinitud de la visión o del habitar de niños y animales, frente a la cerrazón del hombre, cabría citar quizá un par de pasajes del poema «Palabra de julio», de *Las Elegías de Oxópetra*, donde el «infinito» atribuido a los niños y los pájaros acaso podría remitir a ese espacio puro sin No: «Limitado es el espacio asignado a los hombres / Y a los pájaros les ha sido otorgado el mismo pero / ¡Infinito! [...] / Limitado es el espacio asignado a los sabios / Y a los niños les ha sido otorgado el mismo pero / ¡Infinito!» («Ιουλίῳ λόγος»: «Μετρημένο τόπο έχουν οι άνθρωποι / Και στα πουλιά δοσμένος είναι ο ίδιος ἀλλ' / Ἀπέραντος! [...] / Μετρημένο τόπο έχουν οι σοφοί / Και στα πουλιά δοσμένος είναι ο ίδιος ἀλλ' / Ἀπέραντος!»), ELITIS, O. (2002), pp. 567-568.

imagería fundamentada en la luz y la diferición del sol, en las tres experiencias elitianas de iluminación que analizamos más arriba, era un animal o una niña quien, como reflejo, permitía al poeta el acceso a lo imposible que se presentaba como una dilatación infinita de la existencia y del ser. Especialmente en el encuentro de los delfines en el Egeo, se producía un transporte a aquella dimensión que, como Rilke, podríamos llamar «no objetual», dada la aniquilación del mundo que operaban los destellos del mediodía sobre su lomo brillante. Para Rilke, no obstante, está en presencia de lo Abierto aquel ser que no vive frente al mundo, como el hombre, sino en él, como animales y niños. También el moribundo, situado ante el filo supremo, es capaz de ver el ámbito de las relaciones puras y la indistinción vida-muerte en que la naturaleza puede vivir al carecer de conciencia que objetivice lo existente. Heidegger, bajo el influjo de Hölderlin, denomina en determinado punto de su obra al ser del ente como «lo abierto», y considera que la verdad está fundamentada en su *revelabilidad*, su «aptitud a ser abierto» (*Offenbarkeit*). Lo Abierto es, incluso, el mediador, el *entre*, de cada cosa real, y todo aquello que existe, sea un Dios o un hombre, no puede hacerse presente más que por su mediación, cimentado en esta apertura que no es nada *propio*. Lo Abierto para Heidegger, siguiendo a Hölderlin y no tanto, de momento, a Rilke, es lo inmediato que no proviene de ninguna mediación, que es ello mismo mediación pura, promesa o espaciamiento de una *revelación*. Pero no se trata de la inmediatez que percibimos en lo real, sino más bien de lo *insólito* —que podríamos asociar fácilmente a lo *imposible* de Elitis—, chispazo o destello que desgarrar el velo —siendo al mismo tiempo velo, superficie inscribible— que envuelve la totalidad del ente, la opacidad por tanto del mundo cotidiano. Sintomáticamente, Heidegger atribuye este «chispazo» que abre a la dilatación de lo real y a la penetración de lo *imposible* en el ámbito de la posibilidad, no a la ciencia ni a la filosofía, sino a la poesía, especialmente a la poesía tal como la concibe Hölderlin⁵⁴. La *revelabilidad* (*Offenbarkeit*), es en este sentido también *manifestación* o *patencia*, vinculada al adjetivo *offenbar* (evidente, patente), que la vincula a ese destello repentino que traza una hendidura sobre los entes para dejarlos expuestos al indecible de una verdad; por eso más tarde empleará, para reafirmar el carácter indeterminado de la apertura que supera la condición fenomenológica de una pura *revelación* efectivamente sucedida, el término *Offenheit*, vinculado esta vez sí a *das Offene* en exclusiva. No se trata, pues, de *hacer patente* en un sentido fenomenológico vinculado al concepto de *presencia*, sino de *abrir* a la mediación y al espaciamiento, en una superposición de blancos o de huecos dirigidos hacia un

⁵⁴ Entre cuyo «Abierto» ontológico y el de Rilke establece una distinción, considerando a ese último como el mundo en tanto objeto.

espacio indefinido, inabordable, inaccesible —*hacer patente* es en gran medida *hacer accesible*— que su propia apertura dibuja para nosotros.

En cuanto a la noción de lo Abierto en Rilke, Heidegger entiende que significa «eso que no cierra o impide el paso. No cierra porque no pone límites. No limita, porque dentro de sí está libre de todo límite. Lo abierto es la gran totalidad de todo lo ilimitado»⁵⁵. Supone también un riesgo para los seres en cuanto se asemeja a un abismo que se abre en su interior y los atrae. Se trata, no obstante, en una deriva más fenomenológica y más alejada de la noción que parece percibirse en Elitis, de una posibilidad para los seres de eclosionar en el seno de lo infinito, en el seno de las puras relaciones y la penetrabilidad mutua: «Permite que los seres arriesgados pasen dentro de la pura percepción en su calidad de atraídos, de tal modo que siguen pasando múltiplemente los unos hacia los otros sin toparse con barrera alguna. Pasando atraídos de esta manera, eclosionan en lo ilimitado, lo infinito. No se disuelven en la nada anuladora, sino que se resuelven en la totalidad de lo abierto»⁵⁶. En este mismo texto, cita Heidegger el texto de una carta de Rilke a un lector ruso, fechada en 1926, donde el autor expone en qué consiste lo Abierto —lo absolutamente no objetual en tanto carece de fronteras y, por tanto, de distinciones, lo *Otro* de la opacidad de lo real—, comparándolo a las experiencias liminales del amor —un amor inicial sin objeto, que se limita a deshabituarnos el mundo eliminando los límites de la percepción— y de la tendencia hacia Dios, es decir, del *misticismo*: «“Con ‘lo abierto’ no me refiero por tanto a cielo, aire y espacio; para el que contempla y juzga éstos también son ‘objetos’ y en consecuencia ‘opacos’ y cerrados. El animal, la flor, son presumiblemente todo aquello sin darse cuenta y por eso tienen ante ellos y sobre ellos esa libertad indescriptiblemente abierta que tal vez sólo tenga equivalentes (muy pasajeros) en los primeros instantes de amor —cuando un ser humano ve en otro, en el amado, su propia amplitud— o en la exaltación hacia Dios”»⁵⁷. Maurice Blanchot ha reflexionado también sobre lo Abierto, y ha llegado a una conclusión que en nuestro caso resulta especialmente interesante: el propio poema es lo Abierto, el ámbito donde todo confluye para desaparecer —hendidura por tanto no sobre los objetos opacos, sino *ante* esos mismos objetos, grieta por donde se precipitan junto con el propio poeta— y al mismo tiempo la fundación de un origen que es hasta cierto punto *indemnización, super-vivencia*: «*Lo Abierto es el poema*. El espacio donde todo retorna al ser profundo, donde hay pasaje infinito entre los dos dominios, donde todo muere, pero donde la muerte es la sabia compañera de la vida, donde el espanto es éxtasis, donde la celebración se lamenta y la lamentación

⁵⁵ HEIDEGGER, M. (1996), p. 211.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 212.

glorifica, el espacio mismo hacia el cual “se precipitan todos los mundos como hacia su realidad más próxima y más verdadera”, el espacio del círculo más grande y de la incesante metamorfosis, es el espacio del poema, el espacio órfico al que, sin duda, el poeta no tiene acceso, donde no puede penetrar más que para desaparecer, que sólo alcanza unido a la intimidad del desgarramiento que hace de él una boca sin entendimiento como hace de quien oye el peso del silencio: es la obra, pero la obra como origen»⁵⁸. El poeta, efectivamente, no tiene acceso a ese «espacio órfico» del poema, que sigue siendo la representación de una *zona de secreto* que la escritura dibuja como una ausencia *que se hace presente*.

Esta percepción, acaso algo forzada, de lo Abierto como un punto vacío donde todo se aniquila y al mismo tiempo se (*re*)origina recuerda también a algunas formulaciones de la mística neoplatónica y medieval que pueden hallarse en consonancia con el esquema del *hiato* que en Elitis multiplica tan ampliamente sus nombres y sus *apariciones*. Ya Proclo decía que el Uno es la Nada de todo⁵⁹, el hueco blanco, por tanto, que como una huella —huella, sin embargo, sobre la que se hallaría construida, sin agotarla ni ocultarla, el ser de cada cosa; es decir, origen a la par que huella, *reorigen* perpetuo— representa el punto de fuga liminal que permite el trasvase incontenible de lo imposible hacia el mundo y del mundo hacia lo imposible. En su vaciedad comparece Dios o el Absoluto, unicidad reinscrita y diseminada que constituye el espaciamiento por el que cada objeto, abierto a lo que *no puede ser*, se sostiene. Veremos cómo determinados conceptos de Elitis —lo mínimo, la almendra del mundo que alberga un vacío en su oquedad, la escritura que contiene el blanco como una herida sobre la página, Grecia como un hiato inexistente en el mapa, la poesía, la misma nada de la que, según él, «nace el Paraíso»— coinciden sustancialmente, *en uno de sus nombres*, con estas ideas que reinscriben la ausencia o lo divino dentro del devenir y de la escritura, como fuerza creadora en que, a su vez, *puede* nacer lo divino. En un pasaje célebre, Eckhart concibe la posibilidad de que la nada constituya la fractura interior sobre cuyo blanco nazca Dios como fruto casi diríamos *poiético*: «A un hombre le pareció [una vez] en un sueño —era un sueño de vigilia— que estaba preñado de la nada, como una mujer [lo está] de un niño, y en esa nada había nacido Dios; él era el fruto de la nada. Dios había nacido en la nada»⁶⁰. Es una teoría absolutamente generalizada entre los místicos renanos de la Baja Edad Media —y muy acorde con la *maquinalidad* de una religión que genera desiertos en los que esperar *revelaciones* y resurrecciones tras la

⁵⁸ BLANCHOT, M. (1992), p. 132.

⁵⁹ Cfr. HAAS, A. M. (1998), p. 15.

⁶⁰ ECKHART, M. (2001), p. 91.

muerte del Dios— ésta que dice que Dios ha de nacer en el vacío que lo atiende⁶¹, un vacío por tanto que es no ya sólo el abismo de lo inefable y de la aniquilación, sino por eso mismo la condición de todo renacimiento sagrado. Esa nada reinscrita se identifica no con los dioses, por consiguiente, sino con el *Abgrund* o *Ungrund* —me referiré más tarde a estos términos que denominan diversas formas del abismo originante, frecuentes en Eckhart y en Jacob Boehme—, la trascendencia inalcanzable, indeterminada, potencial y *previa* a cualquier dios, que en las diversas tradiciones se ha denominado *Gottheit* (la *Deidad* como escala indecible que supera a la concreción de Dios en Eckhart), *En Sof* (infinito cabalístico anterior al surgimiento de Dios y sus manifestaciones en el árbol sefirótico), *Deus absconditus* o *Tao*, entre otros nombres. Salvando las infinitas —a su vez— distancias, estamos hablando de la *revelabilidad* que promete en el blanco o el hiato de lo imposible la *revelación* de lo divino, y también a su modo de *khora*, espaciamento inagotable e inaprensible que se constituye en cuña contra la clausura de las diferencias a la par que promesa y posibilidad de toda existencia, incluso sagrada. Es esta *sacralidad* heideggeriana, *anterior* y ajena a los dioses pero sustento de ellos, arreligiosa, lo que Elitis, según ha afirmado Azanasios Gótofos, busca generar con su poesía⁶², que ha de fundar el ámbito de una comunicación del hombre con lo divino, aun sobre el velo o el *himen* de esta separación insalvable o potencialidad irreductible⁶³.

⁶¹ «El propio Verbo debe nacer en el vacío que lo atiende. Ésta era la teología de los renanos de los siglos XIII y XIV», DE CERTEAU, M. (2006), p. 15.

⁶² Cfr. el artículo de Azanasios Gótofos «Από την πραγματικότητα στην “ουτοπία” με οδηγό την “αλληλουχία των κρυφών νοημάτων” του Οδυσσέα Ελύτη», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 475.

⁶³ En Hölderlin el poeta nombra, según Manuel Barrios, no el nombre *propio* de un dios, sino el «extrañamiento esencial», la *desapropiación*, que constituyen la experiencia —en el grado en que queramos entender este término— de la *sacralidad*: «La falta de nombres sagrados poetizada por Hölderlin no es el resultado coyuntural de un estado de cosas transitorio, donde el nombrar con propiedad a los dioses no es factible de momento, pero se espera que llegue a serlo en un futuro inminente. Lo que nos transmite la palabra del poeta no es el propio adviento del *lógos* divino, ni siquiera una palabra sagrada que ha captado y nombrado con propiedad al dios; es lo sagrado como experiencia del extrañamiento esencial y la quiebra en que discurre el trato con las cosas que sentíamos más próximas cuando descubrimos en ellas el rastro de un remoto origen; es la experiencia de estremecimiento ante el abismo sobre el que se alza cada palabra que pronunciamos en el mundo. El abismo como tal no lo nombramos. Decimos casa, fuente, puente, portón, jarra, árbol frutal, ventana, creyendo así nombrar meramente las cosas que están ahí; pero el poeta nos enseña a decirlas de un modo tal que ellas mismas nunca creyeron íntimamente ser. La palabra poética dice en las cosas la huella de lo innombrado que posibilita todo nombrar. Abre el espacio de lo cotidiano a la posibilidad de presentir su extravagancia, y así vira hacia lo imprevisto el rumbo acostumbrado de las cosas», «Hölderlin: la revuelta del poeta», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), p. 29.

c) Brechas: una poética de la apertura

El esquema del *hiato* o los blancos en Elitis constituye, como dice el título de esta sección, una estructura desestructurante. Es, en realidad, la imposibilidad de la estructura, del mismo modo que el blanco suplementario que se introduce en la larga lista de *temas* asociados en torno a él impide la constitución del *tema* en tanto tal. La brecha, la hendidura o el espaciamiento son no solamente la figura principal de la poesía y la poética de Elitis, la que se disemina por todas partes repitiéndose siempre con un nombre diferente, sino también —sobre todo— el esquema que vertebraba —cualquier verbo que pudiéramos utilizar aquí nos sugeriría la contradicción sustancial de este concepto— su producción. Y, sin embargo, una cuña de vacío, un blanco que trata de dilatar hasta el infinito el espacio que se interpone, visible o invisiblemente, entre los objetos que conforman la opacidad del mundo, propone más bien una quiebra de toda estructura que una estructura *propia*mente dicha. Colocarse en el intersticio entre formas constituidas, sobre la membrana que fractura imperceptible e indecidiblemente cualquier esbozo de solidez ontológica o de organización cerrada de las cosas, significa estructurarse sobre una *espectralidad* que elude cualquier sustantivación. Así, la poesía en Elitis no puede ser nunca, aunque se escriba en mayúscula, un nombre *propio*. Es precisamente lo que viene a *desapropiar*, en su *impropiedad*, en su no pertenencia a sí misma, en la indecidibilidad que la hace no ser esto ni aquello sino un *tertium datur* sin síntesis de contrarios, cualquier posibilidad de coagulación del ser, de la percepción humana. Se introduce como la nada —¿o estaba ya allí, *antes que nada*?— en el seno del mundo para *regenerarlo* y abrirlo a un vacío sobre el que sus límites desaparezcan —lo aniquila con el objeto de salvarlo en lo Abierto, pues, lo *indemniza*—, lo asoma a una *revelabilidad* que carece de la esperanza —o que sólo la tiene a ella— de fraguar en una *revelación* efectiva o tangible que sustituya lo que ha venido a eliminar. Ofrece un espectro (el *φάντασμα* o *φάσμα* de un *haz de luz* —blanca, griega— sin origen pero originaria) en el lugar de la materialidad y la certeza que ha usurpado. Y, del mismo modo, se somete a su propia ley: se multiplica y se pliega, se reinscribe, sabotea sus propios intentos de constituirse en estructura o de constituir un *tema*. Opera *antes* y *después* de sí misma, dado que la poesía *es* al mismo tiempo la hendidura —el vacío de lo que no es— y la abre en el seno de la realidad, de la misma manera que surge de ella una vez abierta. Juega en una superposición de blancos en la cual, lo veremos al hablar del *Axion Estí*, es cada uno de ellos y a la par ninguno, restancia irreductible en los intersticios que reinicia la lectura cuando todo parecía descifrado.

El esquema del *hiato*, por lo tanto, al igual que la escritura blanca sobre blanco o blanca sobre negro, no se deja leer como se dejaría leer un tema: apenas si se deja (re)escribir en un espaciamiento interminable, en una acumulación de hendiduras o blancos que practican sobre sí mismos la desapropiación que habían venido a practicar sobre todo lo demás, escindiendo la escisión, horadando la fisura, *re-velando* apenas una nueva *revelabilidad*, en un eterno recommienzo. Sobre cada superficie de escritura se inscribe una nueva superficie, cada significante viene a confesar no un significado, sino la *significancia*⁶⁴ que alude a una alteridad irremisiblemente elusiva. De ahí que todo intento de abarcar, explicar, *dar cuenta de* este esquema que, digamos a falta de algo mejor, *vertebra* la poesía de Elitis —es decir, la recorre de arriba abajo abriendo también un vacío en su interior— está condenado a olvidar siempre un nombre de más, a dejarse por leer un pliegue que habrá surgido en el último momento, inadvertidamente. Hará falta reescribirlo muchas veces, con diferentes nombres y bajo diferentes disposiciones, a veces aparentemente contradictorias —como se ha visto hasta aquí—, para poder acompañar durante el mayor trecho posible su despliegue. Con estas premisas paso a abordar el análisis que ya, de algún modo, estaba en marcha.

Algunos críticos han afirmado que la pretensión fundamental que rige la obra de Elitis es cerrar una fractura, la que se da entre la realidad y la perfección o el paraíso, por medio de la poesía⁶⁵. No es, sin embargo, en mi opinión, un esquema tan sencillo el que subyace a sus intentos. Antes que cerrar el hiato de una Gran Nostalgia periclitada en la indigencia de la modernidad, la poesía en Elitis persigue abrir sobre la opacidad autocontemplativa de lo real la hendidura que en su espaciamiento se instituya como posibilidad de *otra* nostalgia. A través de la fisura ontológica que opera sobre lo existente y en la cual se borra, acerca —alejándola— la realidad a una dimensión trascendente, lo *imposible*, que el blanco de esta nueva distancia se encarga de generar. Consigue de ese modo, en su oquedad, aludir a un absoluto que se nos ofrece como *elusivo*, en un doble movimiento que se contiene en el intersticio espectral de lo que no es esto ni *lo otro*, sino *re-velación* de una *revelabilidad* que *resacralizaría* el mundo. De este modo, lo que parecería pura escisión es también la generación de una orilla opuesta que inaugura la posibilidad del puente. La poesía garantiza, por tanto, la nostalgia, reinstituyendo la distancia

⁶⁴ Este término, que emplearé profusamente a partir de ahora para designar la operación fundamental que se desarrolla en la obra de Elitis, no pretende tener relación alguna con la *significancia* lacaniana. Se trata más bien de la alusión a un sistema donde todos los elementos se configuran como signos abiertos a una alusividad que los construye sobre un exceso de sí y no les permite referir sino a nuevos signos, en una infinitud sin *afuera* que conspira contra su misma sistematicidad.

⁶⁵ Cfr. FILOKIPRU, E. (2006), p. 308.

entre el hombre y lo perfecto y *haciéndose eco*, como si de un velo, *himen* o *tímpano*⁶⁶ interpuesto se tratara, del paraíso que en esa diferición penetra, por los orificios abiertos, en el mundo⁶⁷. Asimismo inaugura, al originar esta (im)posibilidad de lo perfecto, innumerables hendiduras en los hombres y los fenómenos de la realidad que, cargados de este nuevo sentido *metafísico* —mi argumentación matizará como se merece este término—, devienen signos, horadados por consiguiente, como todos los signos, por una huella o un blanco que los atraviesan y los proyectan hacia una alteridad que contribuye a borrarlos. Con ello se convierten a su vez, al igual que la poesía o la escritura, en indicios de (la posibilidad de) un paraíso que denuncian o atestiguan una ausencia, que *re-velan* la existencia de una *sacralidad* que apenas si puede comparecer en su *elusividad* sin nombre. Por este motivo, la condición espectral de la poesía o la trascendencia se contagia a todos los objetos del mundo, desrealizados ahora por esa luz blanca que, contraria a la *clarté* de las Luces que sólo transita por su exterioridad, desemboca en una *δια-φάνεια* o transparencia que permite verlo todo a través de todo, en una suerte de ceguera que impide detenerse en una visión y nos transporta sobre las alas de una pura *visibilidad*. De este modo, el mundo para Elitis adopta, en las antípodas de la opacidad racionalista o enciclopedista que atribuye a Occidente, una estructura signica, se hace legible, como veremos en posteriores capítulos, en una superposición de capas de escritura que obligan a leer escribiendo siempre algo más, conscientes de que el juego de los significantes no se detendrá jamás en la certeza de un significado, sino en la errancia de su promesa y en la incertidumbre de su *poiesis*, de su construcción⁶⁸.

De este *hiato* de la poesía, que pretende hacer saltar la simetría de lo real por medio de la cuña que introduce⁶⁹ en ello con el objeto de impedir su clausura sobre una imagen fija, brota efectivamente la noción de una realidad construible, reorganizable —la recomposición, lo veremos, es uno de los objetivos de la poesía según Elitis—, reescribible. Ello es así porque, al igual que en Hölderlin, a través de ese hueco se divisa lo posible, el dinamismo de lo que está en construcción, la lucha de opuestos que el poeta representa a su vez como *cesura* o velo entre lo orgánico y

⁶⁶ Cfr. «Tímpano», en DERRIDA, J. (2003), pp. 15-35.

⁶⁷ Cfr. FILOKIPRU, E. (2006), p. 299.

⁶⁸ A este respecto, Paola Maria Minucci se ha referido a la utopía en Elitis como una tendencia hacia lo que no es o, mejor, hacia lo que aún no es, una apertura hacia la vida y una rebelión contra las construcciones racionalistas que cierran los ojos a una existencia más profunda y confinan al hombre a la estrechez de su conciencia opaca, cfr. MINUCCI, P. M. (1991), pp. 229-230.

⁶⁹ La poesía funciona aquí, efectivamente, como una cuña de *revelabilidad*, es decir, de *no ser* (posibilidad de ser) en el ser que se cierra, y evoca algunos asertos místicos del Tao, en el cual se dice que el no ser es capaz de penetrar en todas partes, incluso en el ser «donde no existe el menor vacío», PRECIADO, J. I. (1978), p. 13. De este modo, como intersticio *espectral*, sin *lugar*, funciona la poesía en la obra de Elitis.

lo aórgico, entre lo material o tangible y la infinitud de la (im)posibilidad, entre el absoluto indeterminado y la determinación absoluta. Frente a la realidad dada o inamovible, Hölderlin entiende que lo griego representa precisamente esta posibilidad de (re)construir sobre lo posible, la opción de generar un *reorigen* a cada paso por medio de la intersticialidad de la palabra que se borra como blanco sobre blanco. La ruptura de la simetría del mundo, que ha expulsado de sí lo humano —entendido como exactitud moral griega, según nos dejarán leer los textos más adelante—, persigue en Elitis instalar la fisura *indemne* donde los hombres puedan volver a habitar *más allá* del peligro, es decir, instalados en su mismo seno⁷⁰ sin fondo, en un *Ungrund* místico que contiene la infinita posibilidad del origen⁷¹. La figura de la nada que se encuentra indecidiblemente, como el no ser que recorre al ser y le sirve de fundamento sin fundamento, en el interior de la realidad, como condición de todo cambio y de todo renacimiento, es frecuente en determinada imaginaria mística. Si la nada es la *Deidad* o la huella del *Uno* abisal que ha dado lugar a todo lo que existe, que persiste como cimiento ineludible en cada cosa —sustentada por Dios, es decir, por lo *imposible*—, ella compendiará en un mismo gesto la aniquilación o la inexistencia y el nacimiento o el origen mil veces repetidos. Cualquier transformación, por consiguiente, hará visible fugazmente este abismo de la nada, exteriorizará a Dios en el velo de la fulguración de un movimiento interminable⁷². Así, la poesía, escenificando la abertura de este hiato de

⁷⁰ Según Andrea Mecacci, el intersticio o la *cesura* se da también en Elitis, como espacio de habitabilidad de lo humano en su apertura a la posibilidad absoluta: «Questa tensione armonicamente opposta, per dirla alla Hölderlin, è sciolta e riconfermata in tutto il percorso poetico di Elitis, è proprio all'interno di questa tensione sempre bifronte, sensi e parole, che si apre per Elitis uno spazio: lo spazio degli uomini. La poesia si muta in sintassi della natura e dei tempi storici, modello antropologico, visione conoscitiva e rigore morale. Dimensione in perenne lotta contro la simmetricità del mondo, ricerca e verifica di ciò che un uomo può fare ed è», MECACCI, A. (2006), pp. 36-37.

⁷¹ Se trata, sin embargo, de un origen diferido, un recommienzo que nunca está totalmente presente. Así considera Michel De Certeau que funciona el intersticio abierto en el lenguaje por las operaciones místicas, tan similar al que aquí abren las operaciones poéticas: «No deja de mover el lenguaje por un efecto de comienzo, pero un comienzo que nunca está ahí, nunca presente. Esta perturbación no es sino un intersticio de las palabras. Las agita sin que ellas puedan decir qué ocurre. Un “no sé qué” ajeno las trabaja y las ocupa, pero no tiene otro nombre que su propio movimiento —una práctica, una “manera” de hablar—. Una operación sustituye al Nombre. Desde esta perspectiva, la frase mística es un artefacto del Silencio. Produce silencio en el rumor de las palabras, como un “disco de silencio” marca una falla en el ruido de una cafetería. Es un giro místico», DE CERTEAU, M. (2006), p. 152.

⁷² La Cábala teosófica ha formulado estas ideas con gran claridad: «On the other hand, change is linked with the concept of mystical nothingness, out of which all creation emerges. As matter adopts new forms, it passes through the divine nothing; thus the world is constantly renewed. [...] In every change of form —in every gap of existence— the abyss of nothingness is crossed and becomes visible for a fleeting moment», FINE, L. (1995), p. 80; «El comienzo o impulso primero, en el que el Dios interior se exterioriza y la luz que brilla hacia dentro se vuelve visible, es un cambio revolucionario de perspectiva que transforma al *En-sof*, la plenitud inefable, en nada. De esta “nada” mística emanan todas las demás etapas de la manifestación gradual de Dios en las sefirot y a esta “nada” le dan los cabalistas el nombre de “sefirá superior” o “corona suprema” de la Divinidad». Es el «abismo que se hace visible en las brechas de la existencia». Algunos autores dicen que cuando hay un cambio o una transformación, se cruza el abismo de la nada que por un fugaz instante se hace visible: «Nada puede

revelabilidad, de esta *khora* que sustenta la existencia y la recorre, logra el «regreso» *in medias res* a una nada creadora y, por consiguiente, a un *reorigen* en el cual reside, como hemos dicho más arriba, la potencia *fundamental* de lo griego.

Acaso en este sentido adquiere la Anunciación, a la que ya me he referido antes, un valor primordial en la obra de Elitis. Se trata de un concepto asociado por una parte a la *revelabilidad* de que estamos tratando aquí, pero también a la dimensión sónica del mundo, al espaciamiento que deben proporcionar los objetos en su alusividad, desplazando indefinidamente hacia una alteridad que adquiere el carácter de lo Abierto; finalmente, encierra también ecos religiosos, aunque recurra a un término en apariencia laico, *Αναγγελία* —que conserva sin embargo la mayúscula como residuo consciente de una borradura—, en lugar del cristiano *Ευαγγελισμός*, acaso para resaltar el deseo de recuperar en el *milagro* una nueva *sacralidad* más originaria que la de la religión institucional. Ya en el surrealismo, sin embargo, podemos encontrar trazas de esta noción en la consideración de la *esencia* de la poesía. No se trata únicamente de que, según Breton, la poesía tenga el poder de preceder a la realidad o conformarla, al modo de una predicción, a su antojo, en una transposición materialista —en teoría— de la videncia. Es además que el «estado poético», uno de los que ellos llamaron *estados segundos*, caracterizado por su *mediaticidad* y su indeterminación intersticial, es pensado por los surrealistas no como la estabilidad de un estado, sino como interrogación y problema, como sondeo y espera que habrían de propiciar una *revelación* o un descubrimiento futuros. La poesía origina, de este modo, un vacío que la superrealidad, la *sobrenaturaleza* que ella misma hace posible con esta pregunta que fractura la superficie de lo conocido, debería venir a colmar⁷³. En el *Segundo Manifiesto*, André Breton habla de cierto «último límite» que se destaca como el objetivo de la operación surrealista, un límite que es también Anunciación o apertura desde el intersticio entre lo que es y lo que no es, entre lo posible y lo imposible, que deben fundirse para obtener la promesa de una totalidad *revelable* en ese punto lejano, diferido, de intersección, que a su vez no cesará de diferirla: «Afirmamos que la operación surrealista solamente podrá llevarse a buen término si se efectúa en unas condiciones de asepsia moral de las que todavía hay muy pocos hombres que quieran oír hablar. Sin la concurrencia de estas condiciones es imposible detener el desarrollo de este cáncer del espíritu que radica en el hecho de pensar, con harto dolor, que ciertas cosas “son”, en tanto que otras, que muy bien podrían ser, “no son”. Hemos concluido que unas y otras deben confundirse o, concretamente, interceptarse, en el último límite. No se trata de contentarnos con esta afirmación, ya que, contrariamente, se trata de *no poder sino*

cambiar sin entrar en contacto con esta región del puro Ser absoluto que los místicos denominan Nada», SCHOLEM, G. (2000), p. 241.

⁷³ ALQUIÉ, F. (1974), pp. 188-190.

*tender desesperadamente a este último límite»*⁷⁴. Si bien Elitis se refiere escasas veces a la Anunciación explícitamente, su imbricación en el esquema que estamos repasando, su carácter de nombre entre otros nombres para el esquema del *hiato* y de los blancos, la convierten en una noción que extiende su dominio sobre toda su obra. La referencia principal se encuentra en el primer poema de *María Nefeli* pronunciado por el Antifonista, «El estigma», en un pasaje que ya hemos visto pero que vuelvo a consignar aquí: ««Veas lo que veas, en buena hora lo ves / basta que sea: *Anunciación*. / La Luna navegando la más mínima nube / el caimán de los árboles / y la sombría calma de las lagunas / con el pat-pat lejano de la lancha / si el mundo ha sido llamado de una vez por todas: *Anunciación*»⁷⁵. El texto abre el libro y constituye una declaración de intenciones del Poeta, ficcionalizado, que anuncia su deseo de dejarse guiar por María Nefeli en una incierta búsqueda poética. Las figuras de la hendidura, el intersticio, la luz blanca, los ejes, las orillas, los puntos de fuga, las huellas y lo sagrado se multiplican. Las encontramos sobre todo en las estrofas segunda y tercera: «Poesía, oh Santa mía —perdóname / pero es necesario que permanezca vivo / para cruzar a la otra orilla; / cualquier cosa es preferible / a mi lento asesinato por el pasado. / Y si sobre mí permanece indeleble / cada huracán como una quemadura / llegará la consumación de los días / me haré desaparecer a mí mismo como escritura bustrofedon. // A no ser que yo ni siquiera exista / que al hundirse en el fondo de los océanos / los días rubios arrastraran consigo / de una vez para siempre el ídolo / el Árbol de Luz / con las miles de hendiduras cegadoras de pájaros»⁷⁶. El árbol de luz, que ya dio título a un libro siete años anterior a este texto, *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, aparece aquí como un símbolo especialmente denso de todas las hendiduras y los espaciamentos, dado que reúne los valores de la luminosidad, el eje que une la tierra con el cielo —y al mismo tiempo permanece como emblema de su división—, la *espectralidad* de una forma entrevista a medio camino entre los sueños y la revelación poética, y la reinscripción de las hendiduras de luz, a través de los pájaros, que lo convierten en una superficie que da a ver la invisibilidad del blanco sobre blanco⁷⁷. Nos detendremos en él más

⁷⁴ BRETON, A. (2002), p. 161.

⁷⁵ «El estigma»: «Ό,τι να δεις —καλώς το βλέπεις / αρκεί νά 'ναι: *Αναγγελία*. / Το ελάχιστο νέφος ουριοδρομώντας η Σελήνη / των δέντρων ο αλιγάτορας / και η σκυθρωπή των λιμνοθαλασσών γαλήνη / με το πάτ-πάτ το μακρινό της γκαζομηχανής / αν ο κόσμος μία για πάντα ειπώθηκε: *Αναγγελία*», ELITIS, O. (2002), p. 365.

⁷⁶ «Ποίηση ω Αγία μου —συγχώρεσέ με / αλλ' ανάγκη να μείνω ζωντανός / να περάσω από την άλλη όχθη / οτιδήποτε θά 'ναι προτιμότερο / παρά η αργή δολοφονία μου από το παρελθόν. / Κι αν απάνω μου μείνει ανεξάλειπτη / κάθε λαίλαπα σαν εγκαυστική / θά 'ρθει το πλήρωμα των ημερών / βουστροφηδόν θα εξαφανίσω τον εαυτό μου. // Εξόν κι αν μήτε αυτός υπάρχει / αν στα βάθη μέσα των ωκεανών / βυθίζοντας οι μέρες οι ξανθές πήραν μαζί τους μία για πάντα το είδωλο / το Φωτόδεντρο / με τους χίλιους εκτυφλωτικούς των πουλιών σχίστες», *Ibidem*, p. 365.

⁷⁷ Asimismo, el poeta anuncia su intención de hacerse desaparecer, borrarse, bajo el velo de una escritura, la escritura griega arcaica llamada bustrofedon, si las huellas de la naturaleza quedan

adelante. Lo que importa sin embargo ahora es el concepto de Anunciación, asociado no sólo a los blancos y a los hiatos sucesivos, sino además a ese «estigma» que sugiere una interpretación religiosa y que es, de la misma manera, la impronta que acaso nos está dando a leer una *re-ligio*⁷⁸ con determinada *sacralidad*, al igual que los místicos regresan de sus experiencias con las marcas, como firmas, de un dios sobre el cuerpo. Dsina Politi, que ha visto en la Anunciación el término clave de todo el libro, ha mencionado la doble dimensión del estigma como pecado y sello de dios, promesa de salvación del ángel que ha traído la buena nueva a María (aquí la heroína María Nefeli)⁷⁹; evitando, como he dicho, el término eclesiástico *Ευαγγελισμός* en beneficio del popular *Αναγγελία*, el poeta se aleja de la religión institucionalizada, que venera acaso a un dios muerto, e incide en el desierto que espera, en la pureza de lo natural y de la escritura, en la nueva *sacralidad* que ya ha dejado su marca sobre él. Estigma remite también a la palabra *στιγμή*, punto o instante, dos formas recurrentes del *hiato*, como analizaremos más tarde, y designa asimismo en griego el lugar en que confluyen las coordenadas de un mapa⁸⁰, es decir, el *cruzamiento* que podría servir de orientación, partida o destino, a quien busca, bien referencias, o bien un intersticio por el que deslizarse hacia un lugar *otro*. La Anunciación es aquí una posibilidad, *mesiánica*, de salvar el mundo, la única pensabilidad del absoluto que nos queda, refugiados en la dimensión sígnica del mundo: una *significancia* sin objeto que nos abre sencillamente a la *alteridad* total con que identificaríamos lo sagrado. La Anunciación inaugura precisamente ese intervalo blanco o espaciamento que, imitando al desierto sobre el que se produjo la *revelación* histórica del cristianismo, pretende acaso una refundación *religiosa* aconfesional que carezca ya de contenido. El blanco sería, de ese modo, el espacio de un iconoclasmo contemporáneo que se sitúa en el anverso de las imágenes, señalado por ellas, que carecen de referente, como el vacío al que alude su pura *significancia*, un vacío donde se manifiesta la *elusividad* fundamental, el espaciamento, de lo sagrado que

indelebles sobre él. El motivo de la escritura blanca que aniquila dentro del marco de un instante de *re-revelación* como «la consumación de los días» sugiere una nueva acumulación desencajada de lo que estaríamos tentados de llamar *temas*.

⁷⁸ De ese modo parece poderse interpretar el final del poema, donde el poeta realiza el gesto que en griego sirve para maldecir, mostrando la palma de la mano abierta, con los dedos formando lo que semejaría una estrella y, con algo de ironía moderna, nos sugiere que ese signo, celeste y terrestre a la vez, es el estigma contemporáneo que nos permite mantener el contacto: el signo que se abre gratuitamente dejando venir, en su anunciación, una posibilidad de absoluto: «Ha llegado el momento. María Nefeli / toma mi mano —te sigo; / la otra la levanto —mira— con la palma / vuelta abriendo los dedos / una flor celeste: / “Injuria” diríamos, o “Estrella” // Injuria-Estrella Injuria-Estrella / he aquí el estigma amigos / debemos mantener el contacto» («Ἦρθε ἡ στιγμή. Μαρία Νεφέλη / πάρε το χέρι μου —σε ακολουθώ· / και το άλλο υψώνω —ιδέξ— με την παλάμη / αναστραμμένη ανοίγοντας τα δάχτυλα / ένα ουράνιο άνθος: “Υβρις” όπως θα λέγαμε ή και “Αστήρ” // Υβρις-Αστήρ Υβρις-Αστήρ / ιδού το στίγμα φίλοι / πρέπει να κρατήσουμε την επαφή»), ELITIS, O. (2002), p. 367.

⁷⁹ Cfr. POLITI, D. (1979), pp. 56-57.

⁸⁰ VÍRONAS RAÍDIS, M. (1983), p. 342.

en nuestro tiempo ya no puede ser *presencia*. Se ha hablado de un procedimiento semejante de *revelabilidad*, con las mismas connotaciones *iconoclastas*, en el arte abstracto contemporáneo, especialmente en la obra de Rothko —admirado, dicho sea de paso, por Elitis—, que parece refundar, en la ausencia de imágenes que es la ausencia o el sacrificio de(l) Dios —lo manifiesto sería allí, en clave heideggeriana, la precondition de toda *sacralidad*—, una *religiosidad* anicónica, despojada ilusoriamente de toda mediación⁸¹. Por eso la *re-ligio* del Antifonista, trasunto del Poeta en *María Nefeli*, se realiza con una dimensión desconocida a la que no se alude. «Debemos mantener el contacto», dice el Poeta, pero no especifica con qué. Y sospechamos que esta inefabilidad no tiene nada que ver con el apofatismo clásico, sino más bien con la asociación de lo sagrado a la mediaticidad pura, si podemos llamarla así, de lo Abierto.

La poesía, es claro, se sitúa para Elitis sobre una liminalidad de este tipo, en un intersticio siempre indecible y abierto. Se hace patente en la que acaso sea su más célebre y citada definición, que tuvimos ocasión de leer en el capítulo anterior: «He ahí por qué escribo. Porque la Poesía comienza desde el momento en que la Muerte no tiene la última palabra. Es el final de una vida y el comienzo de otra que es igual a la primera pero marcha muy profundamente, hasta el punto más extremo que ha podido rastrear el alma, en los confines de los opuestos, allí donde el Sol y el Hades se tocan. El camino interminable hacia la luz Natural, que es el Verbo, y la luz Increada, que es Dios»⁸². Espaciamento e intersticialidad comparecen de nuevo aquí. La poesía se sitúa en una suerte de imposible ontológico, inserta entre muerte y vida, como una vida superior —*super-vivencia* que porta en sí el vacío de una muerte— que se introdujera en la vida al modo de una cuña para abrirla a la trascendencia y al absoluto de una inmortalidad. Se dirige hacia un «último límite» semejante al que tematizaba André Breton en el pasaje antes citado, la región extrema del alma que se asienta no en la resolución de los contrarios, sino en su punto de contacto, el confín en que las aristas de lo que está arriba —el Sol— y lo que está abajo —el Hades— se tocan. Constituye por tanto una suerte de eje o cesura —isomorfa del árbol de luz, por ejemplo— tendida en un espacio inexistente —espectral, en consecuencia—, como el no ser que sustenta al ser, filo que no perteneciendo a ninguno de los contrarios les concede la posibilidad de existir en la mutua alusión de su diferencia. Está, además, suspendida entre un final y un origen —como el desierto de la muerte

⁸¹ Cfr. VEGA, A. (2002), pp. 111-115.

⁸² «Antes que nada, la poesía»: «Νά γιατί γράφω. Γιατί η Ποίηση αρχίζει από κει που την τελευταία λέξη δεν την έχει ο Θάνατος. Είναι η λήξη μίας ζωής και η έναρξη μίας άλλης, που είναι η ίδια με την πρώτη αλλά που πάει πολύ βαθιά, ως το ακρότατο σημείο που μπόρεσε ν' ανιχνεύσει η ψυχή, στα σύνορα των αντιθέτων, εκεί που ο Ήλιος και ο Άδης αγγίζουν. Η ατελεύτητη φορά προς το φως το Φυσικό, που είναι ο Λόγος, και το φως το Άκτιστον, που είναι ο Θεός», ELITIS, O. (2000), p. 42.

y la resurrección de(l) Dios— que la convierten en diferición inagotable, «camino interminable» hacia la luz de una *revelación* trascendente que nunca se termina de entregar. Se encuentra, en este sentido, en el intervalo indecible que se sitúa más allá del final de una cosa y más acá del origen de otra que va a sustituirla. Es un punto exacto, el punto exacto en que no sucede nada sino la promesa de un blanco que espera a ser inscrito⁸³, el blanco de una aniquilación de lo perecedero que aguarda la *revelación* de lo imperecedero, de la *sacralidad* de la luz. En el complejo juego de *pliegues* de la poesía y los hiatos, ésta puede, del mismo modo que constituye el hueco liminal que pone en contacto o posibilita dos ámbitos indeterminados, abrir ese hueco sobre la superficie de la realidad para dejar que en él se reinscriban otros blancos, otras realidades espectrales o tocadas por el dedo de lo trascendente. Se trata de una forma explícita, podríamos decir, del «mundo en el mundo» de Hölderlin o del «día en el día» que ya repasamos más arriba en algunos pasajes de *María Nefeli*. Esta interpenetración de objetos que borran sus límites —tierra que penetra en el mar, vida que penetra en la muerte, luz que atraviesa los elementos, blancos que se inscriben sobre los blancos— es muy frecuente en la obra de Elitis, que logra de este modo que la *utopía*, el lugar que carece de *lugar*, que por tanto no puede ocupar *un* lugar, se abra en el mundo desrealizándolo, espaciándolo por medio del *no* que contiene. Con una escenografía muy significativa de dioses griegos, mármoles, la espera de un incierto «acontecimiento» y la mediación angélica de una muchacha que se tiende sobre el intersticio abierto por la poesía como un nuevo blanco que prolonga la anunciación y difiere la plenitud de una anhelada *experiencia*, este pasaje de «Camino privado» tematiza el proceso: «En la poca Grecia que nos queda, lo único que uno puede hacer ya es implorar a sus dioses. ¿A qué dioses? ¡Ah, pues muchos! Casi tantos como la población del país. Velan a dos metros bajo tierra o por encima del desconchado muro vecino. Con la nariz rota, un brazo cortado, un poco de verde que el tiempo les ha dejado sobre el manto, o granate en los hombros, y una mirada que no se detiene sobre ti, sino que va siempre más allá. Parecen pensativos e inclinados, como si sostuvieran sedales, que son los hilos mismos de nuestra vida. Y todo eso en medio de una atmósfera de espera de grandes acontecimientos que no se sabe si van a darse alguna vez. Es como si amaneciera un segundo día dentro del primero. Entonces ves cómo lo que un momento antes tenía un peso especial en tu vida se contrae, se aligera, se desvanece, y en su lugar sólo queda una muchacha que apenas si roza el suelo, que lleva en las

⁸³ Se diría, como en el poema «Un coup de dés» de Mallarmé, donde los blancos adquieren una importancia primordial, que en la poesía, por consiguiente, «rien [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu», MALLARMÉ, S. (2003), pp. 438-439.

manos una cesta de flores y avanza hacia ti, sin alcanzarte jamás»⁸⁴. Grecia o los dioses griegos, en sus blancas representaciones en mármol, heridas ya por la fisura del tiempo pero aún capaces de tutelar espiritualmente la vida del país, establecen en la lejanía de su mirada sin objeto —parece que miraran alguna forma de lo Abierto— la superficie de *revelabilidad* sobre la cual esperar, reduplicando el intersticio que es Grecia (reducida ya a un espacio mínimo, según dice el inicio del pasaje) o su propio carácter sagrado, los grandes acontecimientos que acaso se identifiquen con una penetración del absoluto en la realidad. El isomorfismo de todos estos elementos con la poesía, en cualquier caso, es claro. Un día amanece entonces dentro del día, como esa vida dentro de la vida que veíamos antes, o como el día verdadero que se halla en alguna grieta invisible entre los días y que buscaba María Nefeli. Lo convencional desaparece, se estrecha, es aniquilado por el segundo sol y su luz, instituyendo una suerte de reino de la poesía que consiste en la mediaticidad absoluta, sin final, de la mensajera angélica —frecuentísima en la obra de Elitis bajo esta iconografía casi religiosa de las flores⁸⁵, e isomorfa de la poesía y de todas las dimensiones intermedias— que prolonga el espaciamento, lo consagra como esencia de toda experiencia trascendente, se inscribe como una nueva superficie blanca que, lejos de constituir un punto de destino o una instancia de unión, se promete «sin alcanzarte jamás»⁸⁶. El milagro oficiado por la poesía no va más allá, pues, de un ámbito de espaciamento infinito. En el poema «Los doses del mundo», la *revelación* de esa misma «decimocuarta belleza», otro límite último, volverá a producirse como quiebra que abre lo real, la tierra, a una *revelabilidad*. Se trata del intersticio que,

⁸⁴ «Στην ολίγη Ελλάδα που μας απέμεινε το μόνο που μπορείς ακόμη να κάνεις είναι να δέεσαι στους θεούς σου. Ποιούς θεούς; Ω, μα είναι πολλοί. Σχεδόν όσοι και ο πληθυσμός της χώρας. Δυο μέτρα κάτω από τη γη ή πάνω από τον πλαϊνό σου τοίχο τον γδαρμένο αγρυπνούν. Με σπασμένες μύτες, κομμένο τον ένα βραχίονα, λίγο πράσινο παλαιού καιρού στο μανδύα ή βυσσινί στους ώμους, κι ένα βλέμμα που δε σταματάει επάνω σου, μόνο τραβάει πέρα. Μοιάζουν συλλογισμένοι και σκυφοί, σαν να κρατάνε πετονιές, πού 'ναι τα ίδια τα νήματα της ζωής μας. Κι αυτά όλα, μέσα σε μίαν ατμόσφαιρα παραμονής μεγάλων γεγονότων που δεν ξέρεις αν θα επισυμβούν ποτέ. Είναι σαν να χαράζει μία δεύτερη μέρα μέσα στην πρώτη. Οπότε, κείνο που λίγο πριν αποκτούσε ιδιόζουσα βαρύτητα μέσα στη ζωή σου το βλέπεις να συρρικνώνεται, να ελαφρύνεται, να εξαφανίζεται, και να μην απομένει στη θέση του παρά μία κοπέλα που μόλις εγγίζει το έδαφος, κρατάει ένα πανέρι με λουλούδια και προχωρεί κατά σένα, χωρίς να σε φτάνει ποτέ», ELITIS, O. (1993), pp. 386-387.

⁸⁵ Cfr. al respecto CUTRIANU, E. (2002), pp. 227-238 y 334-340.

⁸⁶ Algo muy semejante sucede en el texto «Σάβado, 2M», del *Diario de un abril invisible*, donde la hendidura abierta en este caso por la vida del poeta (¿del Poeta?) al contacto con la de los demás, permite mirar la eternidad, pero una eternidad que nos presenta otras dos superficies bifrontes y *revelables*: un mar oscuro y una muchacha voladora vestida de blanco, que además desaparece como en una secuencia cinematográfica, tachando en su fugacidad imaginal —o generándola en ella, en las ausencias blancas que a su vez produce— la condición eterna de esa *eternidad*: «Al caer sobre la vida de los otros, mi vida (una parte mínima de mi vida) deja un agujero. / Aplicando el ojo allí, puede verse en la eternidad un mar oscuro y una muchacha vestida de blanco que vuela de izquierda a derecha y se pierde en el aire» («Πέφτοντας η ζωή μου (ένα κομμάτι ελάχιστο από τη ζωή μου) πάνω στη ζωή των άλλων, αφήνει μία τρύπα. / Μπορεί κανείς, εφαρμόζοντας το μάτι του εκεί, να βλέπει στο διηνεκές μία σκούρα θάλασσα κι ένα κορίτσι στ' άσπρα να ίπταται απ' αριστερά δεξιά, και να χάνεται στον αέρα»), ELITIS, O. (2002), p. 487.

situado acaso como síntesis dialéctica de todos los «doses del mundo», interrumpe verticalmente la horizontalidad del curso de los acontecimientos y del orden gastado de lo real, en una suerte de *re-velación* celeste donde reaparece lo angélico (los ángeles bíblicos Uriel y Gabriel, de resonancias cabalísticas⁸⁷ y evangélicas —Gabriel es el ángel de la Anunciación—), elemento liminal que juega el papel de velo o *himen* que enlazando divide: «Hasta que / Todo llegue a la famosa decimocuarta belleza y más tarde en el creciente total por fin se deshilache por un lado y aparezca la piel desnuda de la tierra con la primavera presta a atacar y los corceles partiendo / Uriel Gabriel vosotros llevabais las riendas cuando oí el galope y en verdad fue / Como si desde las alturas me llegase una gota de mercurio como inspiración se iluminó todo el desierto de los sueños mientras dentro del oscuro follaje / Otra vida la tercera salida de dos ideas puestas codo con codo ¡rompió a llorar como un recién nacido!»⁸⁸. La abertura de la tierra, que mostrará su piel desnuda, desencadena la irrupción de un nuevo origen en la primavera, arrastrada por el carácter religioso y mediador de los dos ángeles judeocristianos. También el cielo, entendemos, se abre especularmente para depositar sobre la cabeza del poeta la luz —la gota de mercurio— de una inspiración que remite, por la palabra utilizada (*επιφοίτηση*), al episodio evangélico del Espíritu Santo y las lenguas de fuego. Esa inspiración se entrega, nuevamente, como *revelación* sobre la transparencia y blancura de una gota —otra de las figuras en que se pliega el esquema del hiato, según veremos— que proyecta, irisándola, la luz que prende todo el desierto de los sueños y da a ver, en una infinita diferición y *mise en abîme* de los blancos y las aberturas, la tercera vida. Dicha tercera vida, lejos de culminar la introducción en el mundo de una ahistoricidad sagrada que clausure el desplazamiento de los sentidos, nos remite al devenir de una vida que nace, que se ofrece por tanto como punto de partida para un nuevo desplazamiento infinito.

En el emblemático y muy citado poema «Villa Natacha», de 1969, el poeta monologa con serenidad y desesperanza, reflexionando acerca de las condiciones de la historia (el texto consigna las meditaciones de Elitis recién llegado al exilio francés durante la Dictadura de los Coroneles) y los modos en que la poesía podría quebrar la cerrazón de su circularidad destructora y plana. Así, en un momento determinado, un signo gratuito nuevamente —una gesticulación sin objeto,

⁸⁷ Uriel significa «luz divina», y está vinculado al sol y a la iluminación del día. También es mencionado en multitud de libros cabalísticos, cfr. SCHWAB, M. (1989), pp. 159-160.

⁸⁸ «Εωσότου / Φτάσουν όλα στην περίφημη δέκατη τέταρτη ομορφιά και αργότερα στη γέμηση την πλήρη τέλος απ' τό 'να πλάι ξεφτίσουν και φανεί το γυμνό δέρμα της γης με την άνοιξη έτοιμη να επιτεθεί και τους κέλητες φεύγοντας / Ουριήλ Γαβριήλ εσείς κρατούσατε τα ιηνία όταν άκουσα τον καλπασμό και αλήθεια ήταν / Σαν επιφοίτηση να μου ήρθε από ψηλά μία στάλα υδρόγειος που φωτίστηκε όλη των ονείρων η ερημιά ενώ μέσα στα σκοτεινά φυλλώματα / Ζωή άλλη τρίτη από δυο ιδέες κοντά κοντά βαλμένες να φωνάζει σαν μωρό νεογέννητο άρχισε!», ELITIS, O. (2002), p. 227.

significancia pura— se instituye como el mensaje a través del que se hace visible y simultáneamente es convocado lo *imposible*, una «vida otra». El espejo, ante este eco de la alteridad, se quiebra en su impenetrabilidad —que constituye la superficie habitual de la representación⁸⁹— para interrumpir el circuito cerrado de lo real y dar paso a una hendidura que abre a una posibilidad de salvación. A través de ella, en efecto, penetra la necesidad de asesinar *autoinmunitariamente* a la muerte y recomponer lo vivo en una *indemnidad* sagrada más allá de la historia y el deterioro: «Como cuando de noche algo se te ha roto / Una vieja amistad, un recuerdo de porcelana / Vuelves a ver ahora que amanece / Cuán injustamente has sabido juzgar / Y tienes la boca amarga antes del café, / Gesticulando a solas, a una vida, / Quién sabe, otra, haces eco y es por eso que / (O acaso por el pensamiento / A veces tan fuerte que asoma la cabeza) / Frente a ti, de pronto, el espejo se quiebra de arriba abajo. // Digo: en el instante, el único que / Cuando llega no lo reconoces / El Destino se quiebra / Y el que da, recibe. Porque si no, entonces / Debería darse muerte a la muerte y la corrupción / Debería corromperse y el pequeño / Color rosado que un día / Tuviste en la mano, devenido guijarro también / En algún lugar, a milenios de distancia, recomponerse»⁹⁰. También en «Lo público y lo privado», dos décadas después, se hace referencia al *hiato* de ahistoricidad que la poesía o el arte —especialmente griegos— pueden abrir en el seno del tiempo. Se trata de una suerte

⁸⁹ Ya vimos antes, en un fragmento de *María Nefeli*, cómo el espejo, en tanto inversión de lo real que interrumpe el suceder de los fenómenos, así como por su blancura y su cualidad de reflejo impenetrable, constituía otra de las ocurrencias del *hiato* que aquí, en los infinitos pliegues y reinscripciones del esquema, se presenta en su interior. En el poema también de *María Nefeli* «La vida en veinticuatro horas», no obstante, el espejo vuelve a ser una abertura que espacia la opacidad soporífera de la vida convencional y burguesa de la heroína. En un momento dado, si bien ya demasiado tarde, ve a través de él, en la voz del poeta que se vierte por esa *ventana*, la posibilidad de un mundo nuevo, de una utopía inversa. La voz, la utopía, la inversión de la imagen reflejada, se alían como figuras *espectrales*, indecibles, al brillo impenetrable —como un *himen*, membrana de *re-revelación* que multiplica las superficies de *revelabilidad*— del cristal, que se reduplica a su vez en una nueva referencia al mar y los delfines, y trae sobre estos planos blancos o transparentes superpuestos, o en su pliegue, el eco de otro mundo. Un mundo que penetra inadvertidamente en lo real al igual que ese «Erosland» fabuloso que reproduce un texto de Maiakovski acompaña a Finlandia y Groenlandia en la enumeración: «Después de la cena miré a través del espejo / en la otra casa la grande / de mi tercer y rico marido; / vi fluir luz y en ella vi delfines / me pareció un eco de otro mundo / la voz del poeta / Finland / Groenland / Erosland / sentí que ya no era momento» («Μετά το δείπνο κοίταξα μες στον καθρέφτη / στο άλλο σπίτι το μεγάλο / του τρίτου και πλουσίου συζύγου μου / είδα φως να τρέχει και μέσα του δελφίνια / μου φάνηκε ηχώ άλλου κόσμου / η φωνή του ποιητή / Finland / Groenland / Erosland / ένιωσα πως δεν είναι πια καιρός», *Ibidem*, pp. 418-420).

⁹⁰ «Villa Natacha»: «Όπως ακριβώς που κάτι σου έσπασε / Μία φίλια παλαιή, μία θύμηση από φάρφουρο / Ξανά πόσο άδικα ήξερες να κρίνεις / Βλέπεις τώρα που ζημέρωσε / Κι έχεις πικρό, πριν από τον καφέ, το στόμα / Χειρονομώντας άσκοπα, μίας άλλης, / Ποιος το ξέρει, ζωής, κάνεις ηχώ κι είναι απ' αυτό που / (Η μπορεί κι απ' τη σκέψη / Κάποτε τόσο δυνατή, που προεξέχει) / Αντκρύ σου, μεμιάς, πάνου ως κάτω ο καθρέφτης ραγίζεται. // Λέω: τη μία στιγμή, τη μόνη που / Εαν φτάνει δε γνωρίζεις / Τα Γραμμένα ραγίζονται / Και αυτός που δίνει, παίρνει. Επειδή εαν όχι τότε θα / Πρέπει και ο θάνατος να θανατώνεται και η φθορά / Να φθείρεται και το μικρό / Τριανταφυλλί που κάποτε / Στην παλάμη σου κράτησες, βότσαλο κι αυτό / Κάπου, χιλιετηρίδες μακριά, ν' ανασυντίθεται», *Ibidem*, p. 348.

de espunteo, semejante al que los delfines efectuaban sobre la piel del mar en «Crónica de una década», que pone en contacto, a través del punto de fuga de una nada que se sustrae a la racionalidad de lo existente, todos los siglos y todos los tiempos, enhebrados por un vacío blanco que se relaciona con el sol y que los desencaja en tanto períodos cerrados y condenados a la muerte. Dice, refiriéndose a ciertas obras de arte griego que adquieren el carácter del *Uno* repetido y diseminado en su poder de apertura: «Me gustaría que todo esto pudiera encontrarse en constante comunicación con el sol. Que existiera también para todo ello un *heliotropismo* que, al igual que asegura a las plantas la clorofila imprescindible para que se renueven sin cesar y nos humedezcan la vista con su frescura, les infundiera ciertas vibraciones características, dotadas con la capacidad, incluso en medio de los más terribles desastres que azotan civilizaciones y devastan pueblos enteros, de saltar de un siglo a otro y dar puntadas sobre la piel del tiempo»⁹¹. Contra la destrucción de la historia y la *maquinabilidad* moderna pretende asimismo el Poeta salvar, en medio del diluvio contemporáneo, una serie de objetos en «El otro Noé», de *Seis y un remordimientos para el cielo*. De ese modo, el blanco de sus moléculas generará una abertura en los horizontes que devolverá, como si se tratara de un mordisco de lo *imposible*, huella o impronta capaz de *religar* el mundo a la *sacralidad* de lo indeterminado, la posibilidad de una inversión de la historia y de un *reorigen* en la más absoluta pureza del paraíso. La escisión causada por la inserción repentina de los blancos mínimos de las moléculas, capaces de desplazar una ingente cantidad de energía en tanto puntos de fuga, desencadenará nuevamente, junto con el mordisco que remite de nuevo a un estigma, la irrupción de una figura femenina, *himen* de intersticialidad pura que es capaz de subsanar, *retejiéndolos*⁹², los errores de Dios para proclamar el paraíso en una nueva Anunciación: los trinos. Sobre este *entre* que no permite nunca a nada —ni siquiera al mundo que fractura— *tener lugar*, parece situarse la poesía: «Las blancas moléculas de mi soledad, girando sobre el óxido del mundo destruido, vendrán a justificar mi pequeña prudencia / Y unidas de nuevo, crujiendo en los labios del agua, las palabras amargas abrirán los lejanos horizontes / Y transmitirán mi viejo sentido de la desesperanza / Como un mordisco en la hoja de un eucalipto celestial, para que perfume el santo día de los placeres / Y desnuda remonte la corriente del Tiempo la mujer Portadora del Verdor, / Quien abriendo los dedos con

⁹¹ «Θα ήθελα να μπορούσαν αυτά όλα να βρίσκονται σε συνεχή συνεννόηση με τον ήλιο. Να υπάρχει και γι' αυτά μία *φωτοταξία*, που, όπως εξασφαλίζει στα φυτά τη χλωροφύλλη την απαραίτητη για να ανανεώνονται αέναα και να μας βρέξουν το μάτι με τη δροσιά τους, να υπαγορεύει και σ' αυτά ορισμένα χαρακτηριστικά σκιρτήματα, προικισμένα με τη χάρη, ακόμη και μέσ' απ' τις πιο τρομερές θεομηνίες, που τσακίζουν πολιτισμούς και αφανίζουν ακεραιότητες λαών, να πηδούν από τον ένα στον άλλον αιώνα και να περνούν βελονιές πάνω στο δέρμα του χρόνου», ELITIS, O. (1993), pp. 343-344.

⁹² Sobre la etimología de *himen* en ύφος e υφαίνω, tejido o tejer, y sus implicaciones, cfr. *supra*, nota 24.

majestuosa lentitud, enviará de una vez por todas el pájaro / Sobre la impía fatiga de los hombres, a los lugares donde Dios erró, para destilar / ¡Trinos del Paraíso!»⁹³. Contra el negro interior podría también un pájaro abrir una hendidura que tendría en el Hades el eco de la luz y del canto —la esperanza de otro paraíso contra el reinado de la muerte— al inicio del poema «Helena de Creta, de frente y de costado», de *Los medio hermanos*, dedicado asimismo a una muchacha entre real e imaginaria: «Ojalá la desolación engendrara siquiera un pájaro hendidura que recorrería de arriba abajo la negrura del mundo interior y con qué rudeza de las montañas de Creta se encendería el ajeno en el Hades como el canto de un ruiseñor»⁹⁴. Y María Nefeli abre heridas en el cuerpo del Antifonista, en el poema inaugural del libro, «El bosque de los hombres» —al cual responde el ya citado «El estigma»—, con la intención de quebrar la continuidad orgánica que se opone a lo Abierto y ofrecer una posibilidad —aun así insegura— de entrada a la utopía, la verdad o el absoluto que el poeta ha pasado mucho tiempo buscando «en vano» sobre los elementos también intersticiales del viento, los espectros o las muchachas: «No temas / con mi mano por delante como fanal de tormenta / te conduciré / y te embestiré; / mis uñas penetrarán en tu carne / la verdad —¿no es eso lo que dicen?— es dolorosa / y necesita, que lo sepas, de tu sangre / necesita de tus heridas; / sólo por ellas pasará —si pasa / alguna vez la vida que en vano buscabas / con el soplar del viento y los espectros / y las muchachas de los soles en las bicicletas...»⁹⁵.

Otros orificios se oponen en «La almendra del mundo» (*Tres poemas bajo bandera de conveniencia*) —una de las figuras fundamentales de una estética del punto y de lo mínimo que, conectada con símbolos místicos, analizaremos más adelante— a la muerte en una imagen de mujeres que se hallan espaciadas de sí mismas y de este modo reparten los hálitos del cielo para burlarla. La sintaxis convierte en ambigua, como una bisagra indecible en torno a la cual oscilaran las proposiciones que la rodean, a la expresión «del cielo», que puede conectarse

⁹³ «Τα λευκά της μοναξιάς μου μόρια, πάνω από τη σκουριά του χαλασμένου κόσμου στροβιλίζοντας, θα παν να δικαιώσουν τη μικρή μου σύνεση / Κι αρμοσμένα πάλι τους ορίζοντες μακριά θ' ανοίξουν, ένα ένα στα χείλη του νερού να τρίξουν τα λόγια τα πικρά / Το παλιό μου της απελπισίας νόημα δίνοντας / Ωσάν δάγκωμα σε φύλλο ουρανικού ευκαλύπτου, η αγία των ηδονών ημέρα να μυρίσει / Και γυμνή ν' ανέβει το ρεύμα του Καιρού η γυναίκα η Χλοοφόρος / Που μ' αργότη ανοίγοντας βασιλική τα δάχτυλα, μία για πάντα θα στείλει το πουλί / Στων ανθρώπων τον ανίερο κάματο, από κει που έσφαλε ο Θεός, να στάξει / Τρίλια της Παράδεισος!», ELITIS, O. (2002), pp. 197-198.

⁹⁴ «Νά 'ταν η στενοχώρια να γεννούσε καν ένα πουλί σκισματιά που θα τραβούσε πάνω ως κάτω μες στου μέσα κόσμου τη μαυρίλα κι αψιθιά με τί δριμύτη απ' τα βουνά της Κρήτης θ' άναβε μες στον Άδη σαν αηδονολαλιά», *Ibidem*, p. 339.

⁹⁵ «Μη φοβάσαι / με το χέρι μπροστά καθώς φανός θυέλλης / θα σε οδηγήσω / και θα σου χιμήξω / τα νύχια μου θα μπουν στις σάρκες σου / η αλήθεια —έτσι δε λένε;— είναι οδυνηρή / κι έχει ανάγκη, να ξέρεις, απ' το αίμα σου / έχει ανάγκη απ' τις λαβωματιές σου / απ' αυτές και μόνον θα περάσει —εαν περάσει / κάποτε η ζωή που μάταια έψαχνες / με το σφύριγμα του ανέμου και τα ξωτικά / και τις κόρες με τους ήλιους επάνω στα ποδήλατα...», *Ibidem*, pp. 364-366.

simultáneamente a «los hálitos» y a «los orificios»: «Terribles mujeres que distan de su / cabello suelto como el trueno de su fulgor / van repartiendo los hálitos / aquí y allá del cielo / los orificios / burlan a la muerte»⁹⁶. Esto es, no obstante, sólo el anuncio de una aseveración del carácter intersticial de la poesía, fulgor que no se liga a ninguna parte, que no tiene origen, que carece por consiguiente de *propiedad* o *lugar*, tendido espectralmente como el espacio blanco de una luz sin fundamento, *Ungrund* que marca una ausencia en la tierra como presencia suplementaria. La poesía es el fruto que surge de un *entre* puro, *haz de luz* que genera y colma un vacío en la multiplicidad de sus pliegues: «Poesía / ¿dónde pero dónde pues / liga este fulgor su fruto? / algo sin duda alguna / debe de haber sido arrancado con precisión / del globo terráqueo / para que jadee tanto / palidezca / y el luto se extienda»⁹⁷. En el siguiente poema de la colección, «Ad libitum», vuelve a citarse explícitamente la poesía —los *Tres poemas bajo bandera de conveniencia* son acaso los que más nítidamente se dedican en toda la obra de Elitis a perfilar una poética teórica— vinculada a la luz, en esta ocasión como el suplemento o la restancia («ese algo más») que se introduce en el mundo indecidiblemente a través de los destellos sobre el mar, o los reflejos sucesivos de imágenes artísticas, cual mensaje divino enviado desde lo *imposible*, desde el otro lado de una *significancia* inconteniblemente abierta. Es ella misma lo inconcebible, la dimensión espectral que sólo se da en esta ocasión como ausencia, como el orificio de la nada que la escritura presenta sobre la alfa privativa y que hace eco a la referencia vacía de un arte sagrado sin Dios, o a la indeterminabilidad del destello que se presenta sobre el mar como puro reflejo. Es el residuo que queda sobre los pliegues de una constelación de blancos y fulgores superpuestos. En este sentido es puro hueco, hiato que sin embargo se hace notar desapareciendo doblemente de la existencia del «griego»: «A pesar de que / de los frescos de Tera y de los brillantes / mosaicos de Rávena un mensaje divino sigue / siendo enviado directamente // como ese algo de más e inconcebible / que por un instante el viejo pescador / percibe que ha destellado / después lo olvida va al Mercado y de su cesto / sigue ascendiendo un aliento dorado // asciende la poesía // una vez más / se esfuma de tu existencia Griego ceñudo / anda y ve a inspirarte»⁹⁸.

⁹⁶ «Τρομερές γυναίκες απέχοντας απ' το / λυτό μαλλί τους όσο η βροντή απ' τη λάμψη της πανμοιράζοντας τις άχνες / δώ κι εκεί τ' ουρανού / οι οπές / παραπλανούν το θάνατο», *Ibidem*, p. 451.

⁹⁷ «Ποίηση / πού μα πού λοιπόν / δένει μία τέτοια λάμψη τον καρπό της; / κάτι το δίχως άλλο / πρέπει με τρόπο νά 'χει αφαιρεθεί / από την υδρόγειο / για ν' ασθμαίνει τόσο / να χλωμιάζει / και το πένθος ν' απλώνεται», *Ibidem*, p. 452.

⁹⁸ «Ad libitum»: «Μόλο που / από τις τοιχογραφίες της Θήρας κι από τα ψηφιδωτά / λάμποντα της Ράβεννας άγγελμα θεϊκό εξακολουθεί / να εξαποστέλλεται άμεσα // όπως κείνο το κάτι επιπλέον κι ασύλληπτο / που για μία στιγμή ο γηραιός αλιέας / αντιλαμβάνεται άστραψε / ύστερα τ' αλησιμονάει πάει στην Αγορά κι απ' το πανέρι του / άχνα χρυσή εξακολουθεί ν' ανέρχεται // η ποίηση ανέρχεται // άλλη μία φορά / χάνεται από την υπόστασή σου Έλληνα σκληροτράχαλε / να εμπνέσαι άντε», *Ibidem*, p. 464.

Asimismo, la poesía puede ser, según vimos en el capítulo anterior, la potencia que se inserte como *super-vivencia* en la realidad desde más allá de la muerte para abrir con su cuña el espaciamiento que rompa su coherencia claustrofóbica y su opacidad. En el poema «Lacónico», de *Seis y un remordimientos por el cielo*, el poeta es enviado por el sol para inmiscuirse en «la perfecta sintaxis de la piedra y el éter», es decir, para hacer acaso saltar esa juntura entre elementos en una reduplicación de su intersticialidad. Quebrar la cerrazón de lo real contribuirá acaso a vencer a la muerte y a reintroducir la vida a través de una abertura que se multiplica, se espacia a su vez, como en un desplazamiento tropológico, en dos figuras naturales: la hoja de olivo que como superficie blanca refleja la luz del sol, y el grillo que introduce en la noche *cerrada*, con su canto que horada el silencio, una alusión al verano y, por tanto, a la luminosidad que parecía desechada. Ambos anuncian una alteridad que se compendia en «lo Inesperado», abren por lo tanto a lo (im)posible a través de esas mínimas grietas isomorfas de la poesía que no hacen sino multiplicar, en el objeto de su anunciación, el espaciamiento de la verdad o el absoluto: «Tanto me incendió la aflicción de la muerte, que mi brillo ha retornado al sol. / Él me envía ahora a la perfecta sintaxis de la piedra y el éter / Así pues, aquel que buscaba, *soy*. / [...] / La vida paga el óbolo de la hoja de olivo / Y en la noche de los insensatos con un pequeño grillo decreta de nuevo la legitimidad de lo Inesperado»⁹⁹. Otra dimensión apofática se abre, del mismo modo, en el interior del sujeto gracias a la poesía, esta vez la poesía de otro autor, en «Quebranto y reverencia de Solomós»¹⁰⁰, si bien se trata siempre de un *entre*, de la fugacidad del *himen* que no se abre sino para cerrarse inmediatamente garantizando la continuidad de la visión en la propia invisibilidad¹⁰¹: «¡O como si por un instante no hubiera permanecido gracias a ti / Entreabierto en mi interior lo Imperceptible!»¹⁰², le dice el poeta a su antecesor. Como una sucesión de aberturas del mismo tenor se da el poema «Elitónisos, *vulgo* Elitonisi»¹⁰³, de 1971.

⁹⁹ «Ο καημός του θανάτου τόσο με πυρπόλησε, που η λάμψη μου επέστρεψε στον ήλιο. / Κείνος με πέμπει τώρα μέσα στην τέλεια σύνταξη της πέτρας και του αιθέρος / Λοιπόν, αυτός που γύρευα, *είμαι*. / [...] Η ζωή καταβάλλει τον οβολό του φύλλου της ελιάς / Και στη νύχτα μέσα των αφρόνων μ' ένα μικρό τριζόνι κατακυρώνει πάλι το νόμιμο του Ανέλπιστου», *Ibidem*, p. 195.

¹⁰⁰ Cuyo encadenamiento de blancos (mármol, hojas de papel, baldosas, cielo, escritorio, suelo lavado) ha destacado Elpiniki Nicoludaki-Suri como asociados estrechamente a los valores proféticos o a la *revelabilidad* de la poesía, cfr. su artículo «Οδυσσέα Ελύτη “Σολωμού συντριβή και δέος”· η αφηγηματική σύνταξη της ποιητικής συνάντησης», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 193-231, especialmente p. 214.

¹⁰¹ Hay que tener en cuenta que, de hecho, el término empleado por Elitis es *Ακοίταχτο*, es decir, lo que no puede mirarse o, en una variante cuya ambigüedad se fomenta, lo que no ha sido nunca mirado. El juego de *velos* para la visión es, por tanto, complejo e interesante.

¹⁰² «Η για λίγο να μην είχε από δική σου χάρη μέσα μου / Μισανοιχτό μένει το Ακοίταχτο!», ELITIS, O. (2002), p. 557.

¹⁰³ *Ελυτόνησος* en griego, igual que *Ελυτονήσι*, significan «la isla de Elitis», construido el primer término, perteneciente a un registro culto, sobre el modelo de Peloponeso, por ejemplo, y el segundo,

En él se habla de una isla que recibe el nombre del poeta, que acaso es identificada con él, y que constituye ya el espaciamento doble de una utopía posible sobre la superficie del mar. Es, en ese aspecto, la quiebra de una quiebra, el punto que interrumpe la continuidad de lo que se da ya como interrupción de la solidez terrestre: el mar. A través de una serie de hendiduras y blancos reinscritos sobre ella —sobre el poeta— va brotando poco a poco la vida y la existencia para generar la *revelabilidad* del paraíso y la verdad que sólo se construye en su diferición, en la iterabilidad del origen que aquí se tematiza. En primer lugar, del interior del asceta solitario surge una Nea Cameni, isla dentro de una isla (Santorini) contenida en el cráter de un volcán que a su vez ha irrumpido sobre las aguas del Egeo en el más remoto pasado. Se trata por tanto de una repetición de ese acto inaugural, que se plantea sin embargo como por venir: «Ahora de nuevo sonaba / Solitario como el asceta / Antes de que de sus entrañas emerja una Nea Cameni»¹⁰⁴. Las brechas y las hendiduras, encaminadas a generar la posibilidad de un paraíso, la intersticialidad indecible donde pueda caber una *utopía*, se multiplican: «El sol rompía piedras y los ángeles graznaban en lo alto / Milenios más tarde / De que brotara el agua / Para que se volviese habitable incluso la amargura...»¹⁰⁵. Serán los blancos de la espuma —una probable referencia a Mallarmé¹⁰⁶— los que condensen más pliegues de sentido, determinando la *revelabilidad* de un paraíso en tanto «Marías» de las olas, es decir, el elemento virginal, el *himen* que no permite consumir pero promete, la dimensión angélica que transporta, como en el autor francés¹⁰⁷, un mensaje que ha de ser explorado en su imposibilidad de desciframiento, en la invisibilidad que comporta y nos desplaza indefinidamente por la escritura y las imágenes, por el absoluto de lo Abierto sin fin: «Y polvo / Traído por las blancas Marías de las olas /

popular y moderno, por analogía con las numerosas islas e islotes bautizados en tiempos más recientes.

¹⁰⁴ «Τώρα πάλι ακούγομουν / Καταμόνας όπως ο ασκητής / Προτού ανεβεί απ' τα σπλάχνα του μία Νέα Καμμένη», *Ibidem*, p. 350.

¹⁰⁵ «Σπούσε πέτρες ο ήλιος και ψηλά κρώζαν οι άγγελοι / Χιλιετηρίδες ύστερα / Που το νερό αναπήδησε / Να γίνει κατοικήσιμη ως και η πίκρα...», *Ibidem*, p. 350.

¹⁰⁶ La espuma posee cierta importancia, como blanco que alude y espacia al mismo tiempo, en los poemas «Salut» y «A la nue accablante tu», donde se multiplican los blancos que testimonian, como por un velo, una ausencia haciéndola presente bajo la lógica del *himen*: la del barco naufragado en el segundo caso, y la de una «manada de sirenas» en el primero. Hans-Jost Frey se ha referido a esta imagen como la cifra de toda metáfora, el *tener lugar* puro que no puede ser traducido, expresividad que no expresa sino que se reduce a hacer posible lo expresado, a *re-velarlo* en el grado preciso para no aniquilarlo: «The metaphor must not be translated but must take place. Expressing something cannot be made accessible as something expressed, because it would no longer be what it was. But it is only what it is in the act of expression. If the metaphor is to make expressing something accessible as its unexpressed meaning, then it can only do so by provoking the act of expression as the occurrence of the metaphor. The unsolvable metaphor produces the expression that is its meaning», FREY, H.-J. (1996), p. 29.

¹⁰⁷ «Quel sépulcral naufrage (tu / Le sais, écume, mais y baves)», de «A la nue accablante tu», MALLARMÉ, S. (2003_a), p. 198.

Doscientos metros de anchura todo Paraíso»¹⁰⁸. La espuma sobre la tierra remite también a un intersticio, la dimensión que se sitúa entre la tierra y el mar, aquello que hace penetrar el uno en el otro y, en su liminalidad, borra los límites que a un tiempo permitirían e impiden el paraíso. Marca asimismo la sucesiva reinscripción de hiatos, aumentada ahora con este nuevo trazo sobre la superficie de la isla, *mise en abîme* quebrada por el mismo espaciamiento que la compone, residuo de la espuma del mar que viene a interrumpir lo que la había interrumpido a ella: el islote. Es, en este aspecto, la figura de la poesía como restancia que impide cerrarse sobre sí misma a la serie. Otro blanco transparente, líquido, viene después a añadirse al juego: las lágrimas, gotas de agua que en la obra de Elitis poseen una importancia fundamental¹⁰⁹. Al igual que la espuma, ellas también brotan sobre un cuerpo, sobre la piel blanca, como testimonio de un significado ausente que *re-velan*. Son en este caso la superficie inmarcesible de *revelabilidad* que anuncia y espacia la llegada de la verdad, el anticipo sobre un destello de un futuro pleno, relacionadas con lo celeste y con una inversión temporal que habría de permitir trabajar sobre ella a un «arqueólogo del futuro»: «Aunque jamás sintiera nadie / Arqueólogo del futuro / Y de lo celeste / Cuántas lágrimas se derramaron. Pero no en vano. / Pues las lágrimas son también / Una patria que no desaparece / Allí donde una vez brillaron ha llegado más tarde la verdad»¹¹⁰.

Con el nombre de otra isla, en este caso la que según Heidegger se instituye como espacio de *re-velación* de la verdad griega, la *αλήθεια* nombrada en este último texto, titula Elitis otro de los poemas en que los blancos se despliegan y se repliegan sin cesar: «Delos». Se trata de un texto que ejemplifica la doctrina del «instante perpetuo» que veremos en el próximo capítulo, es decir, la posibilidad de dilatar un momento preciso hasta convertirlo en un espacio lleno de imágenes, la cifra de una eternidad. No hay en el poema, perteneciente a *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, una sola referencia explícita a la isla de Delos, que sin embargo proyecta sobre él la potencia semántica de la *sacralidad*, el blanco y la luz manifiesta que no dejan de vincularse a una *revelabilidad* heideggeriana. Todo comienza con la inmersión de un bañista en el mar, blanco de la piel que rompe el blanco de la superficie del mar, en el instante intersticial del mediodía en que el sol envía sus rayos verticalmente sobre ambos. El objeto del bañista es entrar en contacto, a través

¹⁰⁸ «Και πάσπαλη / Φερμένη απ' τις λευκές Μαρίες των κυμάτων / Διακόσια μέτρα φάρδος ολοένα Παράδεισος», ELITIS, O. (2002), p. 351.

¹⁰⁹ Concentran las valencias del agua (lo femenino), lo insignificante, la transparencia, lo instantáneo, el blanco y el reflejo de la luz, al tiempo que constituyen un *punto exacto*, cfr. LIJARÁ, L. (2002), p. 145.

¹¹⁰ «Κι ας μην ένιωσε ποτέ κανείς / Του μέλλοντος αρχαιολόγος / Και των επουρανίων / Πόσα δάκρυα χύθηκαν. Όμως μάταια όχι. / Επειδή τα δάκρυα είναι κι αυτά / Πατρίδα που δε χάνεται / Κει που γυαλίσαν κάποτε ύστερα η αλήθεια ήρθε», ELITIS, O. (2002), p. 352.

de esta serie de espaciamentos, con otro blanco, el blanco de la memoria que trata de clausurar la serie pero no hace más que prolongarla a causa de su pertenencia al territorio de la escritura y lo metafórico. Es un blanco que evoca recuerdos e inserta el hiato de una diferencia temporal que a la vez une en la diacronía de la escritura griega y abre, por consiguiente, a lo eterno. Es también un blanco de la filosofía, un blanco de Platón, referido acaso a la doctrina de la reminiscencia. El primer verso nos presenta al sujeto penetrando en el mar para unir bajo el agua su piel y esta referencia libresca, igualando de este modo la sensación física con la escritura, convirtiendo en signos horadados por ese blanco a los elementos del mundo: «Según mientras se sumergía iba abriendo los ojos bajo el agua para poner en contacto su piel con aquel blanco de la memoria que lo perseguía (desde cierto pasaje de Platón)»¹¹¹. Es en la intersección de estos blancos donde se genera el intersticio poético que origina un instante dilatado. También es ese intersticio de la poesía lo que se pone en juego a continuación, cuando el descenso en el mar del sujeto es simultáneamente ascenso, y el poema por tanto el punto en que, como vimos antes, el Sol y el Hades se tocan. Se trata de una encarnación, muy hölderliniana, de la armonía irresuelta de contrarios formulada por Heráclito, la idea de que el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno y el mismo. Lejos de la síntesis, la poesía se tiende en el espacio de la *revelabilidad* absoluta que dispensa esta *cesura* entre contrarios que en su mismo movimiento conduce a la unión y a la separación: «Con el mismo movimiento penetraba directamente en el corazón del sol y oía a su yo inocente elevar un cuello de piedra y rugir arriba sobre las olas»¹¹². Según Elena Cutrianu, el blanco de la memoria que se tematiza en este poema remite a la «marca blanca» que en algunos ensayos Elitis atribuye a los poetas y a la poesía, rasgo de inocencia y de contacto con la trascendencia, de apertura, que aquí se condensa también en ese «yo inocente» que, como una estatua de mármol de Delos, ruge por encima de la superficie del mar. Añade asimismo que el texto alude a la eterna búsqueda del «punto supremo»¹¹³. En este sentido, el blanco de la memoria no implica una pérdida o un borrado de los recuerdos, sino que constituye su contenido, el punto de fuga que al ponerse en contacto con los sentidos, en la doble condición de una exterioridad y una interioridad (mar-memoria, intersticio imperceptible-extensión infinita), desencadena el *reorigen* en el seno de esta matriz, *khora* que reúne en torno al *hiato* las figuras del mar, la poesía, el abismo del alma, el cielo, la

¹¹¹ «Ὅπως βουτώντας ἀνοίγε τα μάτια κάτω ἀπ' το νερό να φέρει σ' επαφή το δέρμα του μ' εκείνο το λευκό της μνήμης που τον κυνηγούσε (ἀπό κάποιο χωρίο του Πλάτωνα)», *Ibidem*, p. 207.

¹¹² «Ὁλοῖσια μέσα στην καρδιά του ἡλίου με την ἴδια κίνηση περνοῦσε κι ἀκούγε να ορθώνει πέτρινο λαιμό και να βρυχιέται ο αθῶος του εαυτός ψηλά πάνω ἀπ' τα κύματα», *Ibidem*, p. 207.

¹¹³ Aspecto que trataré posteriormente. Para las referencias de Elena Cutrianu, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 314.

luz, instancias todas que se encuentran en la base de lo existente y en la fundamentación indecible de las diferencias. Con esta experiencia particular, lo *imposible* se hace *presente* para el individuo en la inmediatez de la *mediaticidad* absoluta que se concede en los blancos, en el pliegue entre ellos que deja su huella sobre su persona, tanto a través de lo temporal —el instante dilatado— como de lo sensorial —el tacto, el oído— y lo emocional —la memoria, la inocencia—. Todas las dimensiones se entremezclan, produciendo un trasvase entre el blanco interior y el exterior, desencajando por consiguiente ambas categorías: «Y hasta salir de nuevo a la superficie el frescor le dejaba tiempo para arrastrar algo incurable desde sus entrañas hasta las algas y las demás bellezas de los bajíos»¹¹⁴. Ese «algo incurable» parece remitir, también en la palabra que Elitis utiliza, *ανίατο*, a la incapacidad de cerrar la hendidura y clausurar la abertura del hiato. El penúltimo verso habla, finalmente, de luz divina, lo cual enlaza con la *sacralidad* sugerida por la manifestación pura, originaria, que connota Delos. El personaje del poema pretende brillar sobre el brillo de esa luz, inscribirse sobre su espaciamiento y su *re-revelación* de un ámbito de *revelabilidad*, en un verso que vincula estos conceptos con el amor, las lágrimas y el (*re*)origen aliado a la inocencia de un recién nacido. Lo absolutamente otro y lo interior, lo *propio*, vuelven a entremezclarse sobre la bisagra indecible de este blanco que se repliega¹¹⁵ sin final, sugiriéndonos en el último verso que ha sido el mar, su espaciamiento primero, el que ha contenido todas estas imágenes, el que ha permitido leer todas las escrituras y los trazos del poema sobre su superficie: «De modo que pudiera brillar por fin en el *yo amo* igual que brillaba la luz divina en el llanto del recién nacido / Y eso murmuraba el mar»¹¹⁶. El mismo esquema de descenso en el mar que significa un ascenso en el cielo puede leerse en otro texto de la misma colección, «El jardín de Evojir». Allí, una zambullida culmina

¹¹⁴ «Κι όσο να βγει στην επιφάνεια πάλι του άφηνε καιρό η δροσιά να σύρει κάτι από τα σωθικά του ανίατο στα φύκια και τις άλλες ομορφιές απ' τα ύφαλα», ELITIS, O. (2002), p. 207.

¹¹⁵ En el poema de *Las Elegías de Oxópetra* «Verbo, el Oscuro», el poeta habla de que su labor es precisamente la anunciación de estos blancos que se pliegan como telas para dar a ver «algo» hasta que queda un residuo, restancia de esos pliegues, sobre el mar: un pájaro. Es el resto de la visión entregada desde el filo mismo de la muerte, desde la condición angélica del poeta que, como el blanco mismo, se instituye en bisagra que se sitúa a las puertas mismas de un sepulcro para señalar a otra dimensión, a la abertura y el espaciamiento de la tumba, de lo Abierto: «Apenas discernible / Como el ángel de una sepultura anuncio en mi trompeta blancos lienzos / Que baten en el aire y vuelven a plegarse / Para mostrar algo, acaso mis fieras saciadas, hasta que al fin / Queda un pájaro marino huérfano sobre las olas» («Δυσδιάκριτος / Καθώς άγγελος επί τάφου σαλπίζω άσπρα υφάσματα / Που χτυπιούνται στον αέρα και μετά πάλι αναδιπλώνονται / Κάτι να δείξουν, ίσως, τα θηρία μου τα χωνεμένα ώσπου τελικά / Να μείνει ένα θαλασσοπούλι τ' ορφανό πάνω απ' τα κύματα»), *Ibidem*, p. 568. En este poema que analizaremos en los últimos capítulos, de hecho, el objetivo es transportar esa apertura a la realidad y a la escritura para descerrajar la tierra, que se encuentra clausurada, por medio de un vocablo sin significado que remita nuevamente a la pura *significancia* del blanco y de lo Abierto.

¹¹⁶ «Έτσι που να μπορέσει τέλος να γυαλίσει μέσα στο αγαπώ καθώς που γυάλιζε το φως το θεϊκό μέσα στο κλάμα του νεογέννητου / Και αυτό θρυλούσε η θάλασσα», *Ibidem*, p. 207.

con un golpe en el fondo del mar que hace saltar un sol y, a través de una hendidura en el elemento ya intermedio del éter, permite que se viertan sobre la tierra los cuatro ríos del paraíso: «Y mientras dejaba atrás el pensamiento como brisa de golondrina que cambiaba de color en las aguas frías o delgadas o transparentes con la frente por delante golpeé en el fondo Y saltó un sol / Le salió un surco al éter y oí rodar hacia la tierra los cuatro ríos famosos llamados Fisón Guijón Tigris Éufrates»¹¹⁷.

Si hay una figura, no obstante, en la que podemos encontrar reunidos los diversos elementos que se agrupan en torno al esquema del *hiato* en la obra de Elitis, ésa es, seguramente, María Nefeli. Ella, que da título a uno de sus libros más célebres, *encarna* al mismo tiempo que propone o da a leer la estructura desestructurante del *hiato*. Es por eso por lo que, como ha dicho Mijalis Tsanicas¹¹⁸, sucede que en ocasiones no es nada, se nos hace visible como oscilación incesante entre ausencia y presencia (así se titula el texto introductorio de la obra, «La presencia»), se inscribe y se borra en un mismo movimiento, apertura y cerrazón del *himen*, *re-velación* que nos acerca en ese filo, que es también el de la poesía, una forma de *khora*, la feminidad antes de la división, el fundamento sin fundamento del arte que es el de las cosas y el de la misma vida¹¹⁹. María Nefeli *es* la poesía y al mismo tiempo uno de los contrarios, femenino-masculino, María Nefeli-Antifonista, trascendencia o inconsciente-realidad, que se oponen tipográficamente en las páginas de la derecha y de la izquierda de la obra, para dejar brotar en medio, sobre el blanco de los intervalos, la indecidibilidad de la poesía que garantiza su subsistencia y su diferencia. Se encuentra al mismo tiempo en su centro y en su margen, *desapropiada* por lo que constituye cualquier cosa excepto un nombre *propio*: la condición de su existencia separada, estas dos palabras que multiplican sus referencias en todas direcciones, suponen asimismo la condición de su espectralidad, de su omnipresencia que resulta a la vez la *ausencia* de la escena sobre la que comparece. El blanco de su desaparición no difiere sin embargo sustancialmente del blanco de su *presencia*. María Nefeli es una hipóstasis de la muchacha-diosa, eterno femenino sin rostro que, como hemos visto, se halla dispersa por toda la obra de Elitis como una instancia intermedia entre ámbitos, mensajera del otro lado que testimonia en éste la existencia de un secreto sobrenatural, de lo *imposible*, que hace visible al hombre, generalmente varón, lo *invisible*. En este sentido, no difiere especialmente de las figuras femeninas

¹¹⁷ «Κι όπως άφηνα τη σκέψη πίσω μου σαν χελιδονένιο αέρι που άλλαζε χρώμα στα νερά ψυχρά ή δαχτυλιδένια ή διάφανα με το μέτωπο καταμπροστά χτύπησα στον πυθμένα Όπου αναπήδησε ήλιος / Πήρε μία ράβδωση ο αιθέρας κι άκουσα να κυλούν κατά τη γης τα τέσσερα ποτάμια τα ξακουστά με τ' όνομα Φεισών Γεών Τίγρης Ευφράτης», *Ibidem*, pp. 223-224.

¹¹⁸ Cfr. el artículo de Mijalis Tsanicas «Ποιητικοί προβληματισμοί στη Μαρία Νεφέλη ή η αρπαγή της ποίησης», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 355-373.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 356-357.

que suelen aparecer en las obras surrealistas con esta misma función angélica. María Nefeli es, no obstante, arquetípica. Su nombre, María, es acaso el más común e internacional de los nombres para una muchacha, y remite igualmente a la Virgen, mediadora entre Dios y los hombres, órgano de su *presentación*, debidamente *re-velado* tras la carne que evoca la conservación del *himen*, en la tierra, operadora de la visibilidad de lo *imposible*. Recuerda, asimismo, a la palabra latina *mar*, la matriz indeterminada de donde ha nacido todo, en la medida además en que su nombre contiene un anagrama de *Marina*, otra ocurrencia del arquetipo de la feminidad muy habitual en Elitis¹²⁰. La palabra *Nefeli* que figura como apellido significa, en griego, nube. Es, por tanto, la blancura de la nube, la blancura inmaterial que puede atravesarse y que se inserta en la realidad difuminándola, como el no ser que penetra al ser. Tiene, como el *himen*, una doble dimensión que es también una doble visión: mira simultáneamente al cielo y a la tierra, se interpone entre ambos sin anularlos, permite mirar al sol sin quedar cegado automáticamente por su brillo. Da lugar a la visibilidad en la medida en que cubre e invisibiliza. Es el velo en cuanto *himen*, como corresponde a la que podemos entender como doncella virgen, y el velo en cuanto nube que parece aludir a nociones místicas como *The Cloud of Unknowing*, obra inglesa del siglo XIV que tematiza el acceso a la luz absoluta de la divinidad a través de la interposición protectora de la niebla que *da a ver* al tiempo que sustrae. El término *Νεφέλη* hace pensar también en la diosa Nefele, nube de la aflicción y la muerte y, según una acepción antigua, en una trampa para pájaros que se tiende como hendidura en medio del aire para atraparlos¹²¹. El personaje elude, por tanto, una adscripción o una descripción que lo vincule a un *tema*. Se disemina en diversos sentidos, se espacia de sí misma, hace posible las escrituras que la circundan, se inscribe y se reinscribe como el blanco sobre blanco, escribe sobre el *himen* que representa y oscila entre la epifanía y la inexistencia de una divinidad. Es Iris, la mensajera de los dioses que se deja ver antes y más allá de una presencia: «Ahora voy a extender mis brazos abiertos / y dentro de las corrientes que trazaré / sin acercarte aparecerás / Iris María Nefeli»¹²², y que se inscribe, del mismo modo, como *revelación* fulgurante, en una hendidura previa practicada por el Antifonista, antes y después de sí misma, blanco sobre blanco que impide verla y leer su mensaje. En su eterno camino entre dos ámbitos, María Nefeli se instala en el hiato de la nada que se tiende en medio del ser o de los seres. De ahí que en el mismo poema, «Himno a María Nefeli», el Antifonista cite dos versos emblemáticos de Giuseppe

¹²⁰ Cfr. CARSON, J. (1986).

¹²¹ Para una información más detallada, cfr. POLITI, D. (1979), pp. 53-54. Sobre el concepto de la trampa en la escritura elitiana, cfr. *infra*, epígrafe 3.2.3.3.

¹²² «Himno a María Nefeli»: «Τώρα θα τεντώσω τ' ανοιχτά μου μπράτσα / και στα ρεύματα μέσα που θα σχηματίσω / δίχως να σιμώσεις θα φανείς / Iris Μαρία Νεφέλη», ELITIS, O. (2002), p. 381.

Ungaretti para tratar de apresarla entre los pliegues de la escritura, de una escritura *otra*, intertextual, que espacia doblemente la voz con el objeto de avistarla en un hiato: «Tra un fiore colto e l' altro donato / l' inesprimibile nulla»¹²³. Ese mismo hiato se encuentra reinscrito sobre ella, en la blancura de su desnudez, isomorfa de la que, en las experiencias de iluminación de «Crónica de una década», desplazaba al poeta hacia sentidos inconcebibles. En tanto nube e *himen*, es decir, indecidibilidad, María Nefeli adopta también el carácter de lo espectral, es el *fantasma* de una inexistencia que la consagra como lo absolutamente existente, la cuña que hiende lo real para abrirlo a un espaciamiento y una *revelabilidad* que porta sobre sí. Por ello se la conceptúa como *imagen* o *ídolo* (εἶδωλο) sin referente, agua transparente o luz de una estrella ya extinguida, reflejo sin origen y *significancia* pura capaz de instituir, en consecuencia, una nueva *sacralidad* en el hueco de su referencia. Por ello se trata de un moderno pero intemporal *ídolo* religioso: «Rostro acuoso ídolo / llegado como la luz / de una estrella extinguida / hace siglos»¹²⁴. Se multiplica en mil imágenes, se disemina sin estar presente en ningún lugar, sin ser nada que no constituya un reflejo espectral sobre cuyo espaciamiento debemos buscarla, tal como dice el Antifonista en el texto «Ich sehe dich», que cita el principio del decimoquinto de los *Cánticos espirituales* de Novalis, dedicado a la Virgen: «Pedazos de los océanos *ich sehe dich* / María *in tausend Bildern* / de luz y yodo»¹²⁵. Es una María, pues, que reduplica su condición intermedia, que elude cualquier *presencia* religiosa para convertirse en ídolo, imagen que crea en la vaciedad de su referencia, como vimos antes, la posibilidad de lo sagrado. De ahí que el texto inaugural, «La presencia», sea el testimonio de la elusividad de María, que constituye en sí misma un espaciamiento constante. Es la eterna promesa que no se deja atrapar, la *revelabilidad* que nunca se hace presente como absoluto, con lo cual reduplica, dividiéndose *en torno a sí misma* —construyéndose en el hueco de ese pliegue— su condición de trampa para pájaros. Es trampa y presa al mismo tiempo, pero sobre todo el gesto de una caza ineficaz, tal como dice el Antifonista: «Jamás la poseí ni obtuve nada de ella»¹²⁶. Su identidad es desencajada por el espaciamiento que la constituye cuando su nombre se fragmenta en un anagrama que remite a un pasaje del *Axion Esti*¹²⁷ y que se inscribe sobre el blanco de una estela funeraria. El

¹²³ *Ibidem*, p. 383.

¹²⁴ «Himno en dos dimensiones»: «Πρόσωπο υδάτινο εἶδωλο / φτασμένο σαν το φως / άστρου που χάθηκε / πριν αιώνες», *Ibidem*, p. 406.

¹²⁵ «Κομμάτια των ωκεανών *ich sehe dich* / Μαρία *in tausend Bildern* / από φως και ιώδιο», *Ibidem*, p. 427. El texto de Novalis dice así: «Te veo graciosa en mil imágenes / Retratada, María, / Pero ninguna puede figurarte / Como mi alma te ha visto», NOVALIS (2001), p. 123.

¹²⁶ «La presencia»: «Δεν την έπιασα ποτέ και δεν της πήρα τίποτα», ELITIS, O. (2002), p. 360.

¹²⁷ El mismo anagrama, *ARIMNA*, aparece allí, como veremos enseguida, dando a leer el nombre de Marina bajo la forma de un enigma trazado sobre la superficie del mar por unas muchachas blancas. Me referiré a ese texto en las próximas páginas.

Antifonista —el Poeta— y María Nefeli miran, desde cierta distancia, esta inscripción en mármol que sirve a su vez de espaciamento: es el signo de una ausencia, la apertura hacia el vacío de la muerte que es el vacío del sepulcro sin cuerpo en que habría de yacer, acaso, la misma muchacha que lo mira, viva, desde fuera. Las letras hacen nuevamente de *himen*, un himen inverso que se interpone entre vida y muerte y sitúa a María simultáneamente en el intersticio blanco entre ambos, mirando en un juego incontenible (desde) la muerte y la vida, mirándose a sí misma desde la vida y desde la escritura, uniendo y separando ambos ámbitos, *re-velándose* y borrándose de ellos, escapando siempre a una visión y generando en el intervalo entre las miradas —que es también el espacio entre la escritura y entre las letras— la posibilidad del poema y de la utopía que ambos personajes evocarán un instante después. María Nefeli y el Antifonista se miran a través de la piedra blanca que tiene inscrita —blanco sobre blanco que dificulta la visión— una muchacha como ella sosteniendo un pájaro que, en su caso, nunca logrará atrapar: «A. Veía una estela funeraria. Una muchacha en bajorrelieve sobre la piedra. Parecía triste y sostenía en la mano un pajarillo. / M. N. *Me miraba a mí, lo sé, me miraba a mí. Mirábamos los dos la misma piedra. Nos mirábamos a través de la piedra.* / A. Estaba tranquila y sostenía en la mano un pajarillo. / M. N. *Estaba sentada. Y muerta.* / A. Estaba sentada y sostenía en la mano un pajarillo. Tú nunca sostendrás un pájaro —¿no eres digna! / M. N. *Oh, si me dejaran, si me dejaran.* / A. ¿Quién ha de dejarte? / M. N. *El que no deja nada*»¹²⁸. Este misterioso personaje —acaso Dios— que impide cualquier cumplimento, también se escinde, camina en *otro lugar* y habla a través de palabras ilegibles y ausentes, blancas. Así, el nombre de la muchacha se encuentra semiborrado por un blanco que se le superpone, al tiempo que él mismo está tallado sobre el blanco de la luz. La visión del hueco que impide leer entera la inscripción completa por el momento la serie de los reflejos y las hendiduras y abre a los dos personajes a la *revelabilidad*, nuevo espaciamento, de la utopía, el sueño o el poema. La serie se hace, en consecuencia, imposible de clausurar. Mucho más cuando María Nefeli, en las últimas líneas, ofrece su cuerpo blanco para que se cultive sobre él *lo sagrado* como sobre el intersticio que permite un *reorigen*: «A. Él, el que no deja nada / se escinde de su sombra y camina en otra parte. / M. N. *Sus palabras son blancas y no dichas / y sus ojos son profundos y sin sueño...* / A. Pero se había llevado toda la parte superior de la piedra. Y con ella su

¹²⁸ «Α. Έβλεπα μίαν επιτύμβια στήλη. Μία κόρη ανάγλυφη πάνω στην πέτρα. Έμοιαζε λυπημένη και κρατούσε στη χούφτα της ένα μικρό πουλί. / Μ. Ν. *Εμένα κοίταζε, το ξέρω, εμένα κοίταζε. Κοιτάζαμε κι οι δυο τη ίδια πέτρα. Κοιταζόμασταν μέσ' απ' την πέτρα.* / Α. Ήταν ήρεμη και κρατούσε στη χούφτα της ένα μικρό πουλί. / Μ. Ν. *Ήτανε καθιστή. Κι ήτανε πεθαμένη.* / Α. Ήτανε καθιστή και κρατούσε στη χούφτα της ένα μικρό πουλί. Δε θα κρατήσεις ποτέ σου ένα πουλί εσύ —δεν είσαι άξια! / Μ. Ν. *Ω αν μ' αφήνανε, αν μ' αφήνανε.* / Α. Ποιος να σ' αφήνει; / Μ. Ν. *Αυτός που δεν αφήνει τίποτα*», *Ibidem*, p. 361.

nombre. / M. N. *ARIMNA... como si aún estuviese viendo las letras grabadas dentro de la luz... ARIMNA EFI EL... / A. Faltaba. Toda la parte de arriba faltaba. No había ya letras. / M. N. ARIMNA EFI EL... allí, sobre aquél EL, la piedra estaba cortada y rota. Lo recuerdo bien. / A. Lo habrá visto en sueños, por eso lo recuerda. / M. N. En sueños, sí. En un gran letargo que llegará algún día todo luz y calor y pequeños escalones de piedra. Los muchachos pasarán abrazados por la calle como en las viejas películas italianas. / Por todas partes se oirán canciones y se verá a enormes mujeres en pequeños balcones regando sus flores. / A. Un gran globo azul marino nos llevará entonces a las alturas, aquí y allá, y el aire nos impulsará. Primero se distinguirán las cúpulas de plata, después los campanarios. Las calles parecerán más estrechas, más rectas de lo que imaginábamos. Las terrazas con las blanquísimas antenas de la televisión. Y pasaremos rozando las colinas y los cometas. Hasta que, en determinado momento, veamos todo el mar. Las almas dejarán sobre él tenues vapores blancos. / M. N. He levantado la mano por sobre los negros montes y los demonios de este mundo. He dicho al amor “¿por qué?” y le he hecho rodar por el suelo. Han estallado las guerras una y otra vez y no ha quedado ni un harapo para ocultarlo al fondo de nuestro equipaje y olvidarlo. ¿Quién oye? ¿Quién oyó? Jueces, curas, policías, ¿cuál es vuestra patria? Me queda un cuerpo y lo entrego. Los que saben cultivan en él lo sagrado, como los jardineros en Holanda los tulipanes. Y en él se ahogan los que no han sabido nunca del mar ni de nadar...»¹²⁹. La poesía, y el libro subsiguiente, son por tanto ámbitos indecibles de apertura, circulación de blancos, acumulación de escrituras y poemas entre cuyos pliegues la única *re-velación* que podemos obtener es la de una *revelabilidad poiética* sobre la cual construir una nueva *sacralidad*, entregada no ya como *presencia* sino como *huella* o*

¹²⁹ «Α. Αυτός, αυτός που δεν αφήνει τίποτα / κόβεται απ' τη σκιά του και αλλού περπαρά. / Μ. Ν. Είναι τα λόγια του άσπρα κι είναι ανείπωτα / κι είναι τα μάτια του βαθιά κι ανήπνωτα... / Α. Μά 'χε πάρει όλο το πάνω μέρος απ' την πέτρα. Και μαζί μ' αυτήν και τ' όνομά της. / Μ. Ν. ΑΡΙΜΝΑ... σαν να τα βλέπω ακόμη χαραγμένα τα γράμματα μέσα στο φως... ΑΡΙΜΝΑ ΕΦΗ ΕΛ... / Α. Έλειπε. Όλο το πάνω μέρος έλειπε. Γράμματα δεν υπήρχανε καθόλου. / Μ. Ν. ΑΡΙΜΝΑ ΕΦΗ ΕΛ... εκεί, πάνω σ' αυτό το ΕΛ, η πέτρα είχε κοπεί και σπάσει. Το θυμάμαι καλά. / Α. Στ' όνειρό της φαίνεται θα τό 'χε δει κι αυτό για να το θυμάται. / Μ. Ν. Στ' όνειρό μου, ναί. Σ' έναν ύπνο μεγάλο που θά 'ρθει κάποτε όλο φως και ζέστη και μικρά πέτρινα σκαλιά. Θα περνάνε στο δρόμο αγκαλιασμένα τα παιδιά όπως σε παλιές ταινίες ιταλικές. / Από παντού θ' ακούς τραγούδια και θα βλέπεις πελώριες γυναίκες σε μικρά μπαλκόνια να ποτίζουν τα λουλούδια τους. / Α. Ένα μεγάλο θαλασσί μπαλόνι θα μας πάρει τότε ψηλά, μία δώ, μία κει, θα μας χτυπά ο αέρας. Πρώτα θα ξεχωρίσουν οι ασημένιοι τρούλοι, κατόπιν τα καμπαναριά. Θα φανούν οι δρόμοι πιο στενοί, πιο ίσιοι απ' ό,τι φανταζόμασταν. Οι ταράτσες με τις κάτωσπρες αντένες για την τηλεόραση. Και οι λόφοι ένα γύρο κι οι χαρταετοί —ξυστά θα περνάμε από δίπλα τους. Όσπου κάποια στιγμή θα δούμε όλη τη θάλασσα. Οι ψυχές επάνω της θ' αφήνουν μικρούς λευκούς ατμούς. / Μ. Ν. Έχω σηκώνει χέρι καταπάνου στα βουνά τα μαύρα και τα δαιμονικά του κόσμου τούτου. Έχω πει στην αγάπη “γιατί” και την έχω κυλήσει στο πάτωμα. Έγιναν οι πολέμοι και ξανάγιναν και δεν έμεινε ουτ' ένα κουρέλι να το κρύψουμε βαθιά στα πράγματά μας και να το λησμονήσουμε. Ποιος ακούει; Ποιος άκουσε; Δικαστές, παπάδες, χωροφύλακες, ποια είναι η χώρα σας; Ένα κορμί μου μένει και το δίνω. Σ' αυτό καλλιεργούνε, όσοι ξέρουν, τα ιερά, όπως οι κηπουροί στην Ολλανδία τις τουλίπες. Και σ' αυτό πνίγονται όσοι δεν έμαθαν ποτέ από θάλασσα κι από κολύμπι...», *Ibidem*, pp. 361-362.

signo puro de lo Abierto, como quiebra de la opacidad del mundo. Introduciendo a su vez en la serie, siempre abierta, el suplemento de otra figura blanca, lo griego, que nos ofrezca nuevos pliegues, trataremos de leer aún mejor esta ilegibilidad del *hiato* en el texto del *Axion Estí*.

2.1.2.2. Blanco sobre blanco: el Axion Estí

Acaso el *Axion Estí* represente, entre otras cosas, una aplicación de la idea heideggeriana de la poesía como creación del lenguaje en y a través de su permitir a las cosas ser, como apertura a la manifestación de la verdad (*αλήθεια*, velamiento y desvelamiento) por medio de la grieta de la palabra y de la escritura, que escinden la opacidad de lo gastado y lo cotidiano¹³⁰. Acaso sea, en cambio, un *cosmos* textual que se inserta en el cosmos real, un «mundo en el mundo» tal como lo concibe Hölderlin, el incremento de sentido que se abre espacio en los imperceptibles intersticios de lo existente con el objeto de transformarlo. El inagotable juego de blancos, hendiduras, hiatos, superficies de inscripción que se inscriben sobre otras superficies, escrituras, espaciamientos, cuñas, *reorígenes*, *re-velaciones*, como consignación siempre diseminada de la esencia de lo griego y de la poesía, parecen sugerir que hay en él mucho de esos dos conceptos. Precisamente en la construcción de lo griego —aquello que debería representar la estabilidad o la plenitud del ser— como *poiesis* y *revelabilidad* observamos en esta obra, acaso mejor que en ninguna otra de las suyas, el esquema del *hiato* como estructura que desencaja y reorganiza *temas*, ideas, nociones, y que opera a la vez *fuera* y *dentro*, como la fuerza que a un tiempo mueve la escritura y es *representada* por ella. La poesía se instala así nuevamente en un pliegue indecible, es la restancia de una promesa que, queriendo alcanzar un más allá de sí misma, termina escribiéndolo sobre sí como signo vacío en medio de una constelación de blancos dobles, escritura y página a un tiempo. Esta sucesión de blancos sobre blanco que compone en gran medida el *Axion Estí* —especialmente, como veremos, el «Génesis»—, configura el espacio de una ausencia de sentido, de una diseminación escritural incesante que, en contra de lo que podría parecer, busca la esencia metafísica de Grecia, el centro perdido, en una *marginalización* de sus significantes, y la dibuja sobre el fondo de un devenir perpetuo sin origen, entre los trazos de unas escrituras ilegibles que la marcan como *(re)origen* perpetuo, no ya sede del ser, sino sede de la espera interminable del ser, *impropiedad* incapaz de poseerse a sí misma y encargada, en cambio, de operar una

¹³⁰ Así opina Caterina Andriotis-Baitinger, que cita explícitamente a Heidegger en su análisis del *Axion Estí*, cfr. ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992), pp. 31-33.

desapropiación general sobre la que aguardar un absoluto. En este sentido, Grecia no es un blanco primordial que domine como significado *representable* sobre los otros blancos. Se inserta —sin que haya un *tiempo* para ello— en grado de igualdad en la circulación de los hiatos y las hendiduras que, bajo nombres siempre distintos y bajo las más diversas figuras que acaso tenderíamos a denominar *temas*, no *designan* nada más que a sí mismos —a sí mismos en tanto otros— en una pura *significancia* que remite a lo Abierto y espacia siempre más¹³¹.

Puesto que en esta sucesión de blancos sobre blanco no hay jerarquía de sentido que nos obligue a supeditar unos elementos a otros ni a trazar un camino recto por donde circulen las figuras o las metáforas en un orden determinado, recorreremos el texto, un tanto a la deriva, de un extremo a otro, recomenzando o regresando atrás siempre que así nos lo marque la lectura.

En el «Génesis», la creación del mundo se va produciendo a través de una acumulación de blancos y espaciamientos que se amontonan junto a la acumulación de palabras y escrituras griegas, las cuales, como veremos en la tercera parte del trabajo, son también blancas. Pero lo más importante es acaso que ese mundo no se da como creación *ex nihilo* a partir de un cero o blanco absoluto inicial, desencadenante de todos los demás, sino como inserción o cuña ahistórica del blanco que espaciando recrea y devuelve a lo que he llamado un *reorigen*, el constante punto de partida que, como el desierto de la resurrección de(l) Dios, manifiesta una absoluta iterabilidad. No existe, por consiguiente, *un* origen; todo origen está ya

¹³¹ Este pasaje de Jacques Derrida, referido a la obra de Mallarmé, perfila muy bien lo que se halla implicado en el *blanco sobre blanco* del *Axion Estí*: «En la constelación de los “blancos”, el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido “blanco” en tanto que es referido al no-sentido del espaciamiento, al lugar en que no tiene lugar más que el lugar. Pero ese “sitio” está por doquier, no es un sitio fijo y determinado, no sólo, como hemos observado ya, porque el espaciamiento significativo debe reproducirse siempre (“indefectiblemente lo blanco vuelve”), sino porque la afinidad sémica, metafórica, temática, si se quiere, entre el contenido “blanco” y el contenido “vacío” (espaciamiento, entre, etc.) hace que cada blanco de la serie, cada blanco “pleno” de la serie (nieve, cisne, papel, virginidad, etc.) sea el tropo del blanco “vacío”. Y recíprocamente. La diseminación de los blancos (no diremos de la blancura) produce una estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma mediante el suplemento incesante de una vuelta de más: *más* metáfora, *más* metonimia. Volviéndose todo metafórico, no hay ya sentido propio y, por lo tanto, metáfora. Volviéndose todo metonímico, siendo la parte cada vez más grande que el todo, el todo más pequeño que la parte, ¿cómo detener una metonimia o una sinécdoque? ¿Cómo detener los *márgenes* de una retórica? Si no hay ni sentido total ni sentido propio, es que el blanco *se pliega*. El pliegue no es un accidente del blanco. Desde que el blanco (es) blanco, (se) blanquea, desde que ha(y) algo que ver (o que no ver) con una *marca* (es la misma palabra que *margen* y que *marcha*), sea que el blanco (se) marque (la nieve, el cisne, la virginidad, el papel, etc.) o (se) des-marque (el entre, el vacío, el espaciamiento, etc.), se re-marca, se marca dos veces. Se pliega en torno a ese extraño límite. El pliegue no le sobreviene del exterior, es a la vez su exterior y su interior, la complicación según la cual la marca suplementaria del blanco (espaciamiento asémico) se aplica al conjunto de los blancos (plenos sémicos), más a sí mismo, pliegue sobre sí del velo, tejido o texto. En razón de esta aplicación que nada habrá precedido, no habrá nunca Blanco mayúsculo o teología del Texto», DERRIDA, J. (2007), pp. 386-388.

diferido desde el momento mismo en que el Poeta pronuncia las primeras palabras epifánicas introduciendo con ellas, con el texto, la luz: «Al principio la luz»¹³². Es sobre esa luz, primer blanco de *revelabilidad* que se da como *revelación* y apertura, donde va a inscribirse toda la experiencia, toda la escritura del poema, como una página *espectral* sostenida sobre el vacío y carente de fuente. Es, ya, reflejo suspendido, como la luz de la estrella muerta hace siglos con la que se comparaba a María Nefeli. El propio sol surgirá unos versos más tarde, sugiriendo que la luz primordial no procede en absoluto de él, que la escritura poética es capaz de precederle como núcleo y dispensador de todos los sentidos¹³³, de construirlo, en consecuencia, *poiéticamente*. La voz del texto, partícipe presuntamente de un tiempo particular y ahistórico que se sustraería a la misma historicidad del poema, reconoce sin embargo su inserción casi mesiánica en una historia previa, aludiendo a un pasado datable según los cánones humanos, un pasado anterior a lo que habría de considerarse el pleno origen. La imaginería remite asimismo a la zarza ardiente, epifanía de la luz que inaugura una nueva (a)historicidad sagrada: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo / Sentí cómo vino y se inclinó / sobre mi cuna / la memoria misma hecha presente»¹³⁴. A pesar de que se habla de no escisión de lo trascendente, todo remite ya aquí a un espaciamiento originario, es decir, a un espaciamiento que se encuentra en (el) lugar del origen. El yo anterior a la voz que habla necesita recorrer, uniendo cielo y tierra, el espacio de una diferencia que *ya* estaba ahí, en su interior que es la exterioridad del cosmos. Se trata del viaje, en el desdoblamiento del individuo entre la primera y la tercera personas, del yo al yo, espaciados temporal y ontológicamente desde el inicio. Todo parte, por tanto, de un espaciamiento sígnico y de una quiebra que, al modo de *khora*, matriz antes de la madre, se identifica con la borradura de un origen, es la escisión que *usurpa* el espacio de lo no escindido, la trabazón que impide clausurarse al *Uno*. La presencia de la memoria (recordemos el *blanco de la memoria* del poema «Delos») da testimonio, entre otros, de esta que llamaríamos separación primordial, *originaria*, que como una cuña en el seno mismo de la unidad, entrega la integridad del ser dividida ya entre sol y mundo, pasado y presente, yo y él. La memoria parece tenderse como un puente que une el pasado con el presente, hendidura que al mismo tiempo restaña y ahonda la herida que está *ya*, siempre, ahí, que genera la plenitud en el mismo gesto con que atestigua su imposibilidad esencial.

¹³² «Στην αρχή το φως», ELITIS, O. (2002), p. 121.

¹³³ Sobre el sol asociado al padre, al *logos* y al sentido pleno que genera como simulacro secundario a la escritura, especialmente en Platón, cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 128-140.

¹³⁴ «Και αυτός αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό / Ένωσα ήρθε κι έσκυψε / πάνω απ' το λίκνο μου / ίδια η μνήμη γινάμενη παρόν», *Ibidem*, p. 121.

Sin que medie ninguna quiebra de su autosuficiencia primordial, la realidad se *presenta*, por consiguiente, bajo una estructura *signica*, tal como ha quedado de manifiesto en la primera aspiración del sujeto poético, unos versos más arriba: «Mi alma buscaba Señalero y Herald»¹³⁵. Ahora, la consigna que la tercera persona del Poeta-Dios se dirige a sí mismo no deja lugar a dudas: el *cosmos* que nace es una escritura interior que carece de sentido tutelar al que regresar deshaciéndola, es pura mimesis, representación sin origen, *significancia*, textualidad inscrita sobre el uno que es preciso leer sin la esperanza de un desciframiento, diseminación inagotable y signo: «“Misión tuya” dijo “este mundo / y escrito en tus entrañas está / Lee y esfuérzate / y lucha” dijo»¹³⁶. La lectura de este *cosmos* textual, que establece desde ese momento su indecidibilidad entre el *adentro* y el *afuera*, su espectralidad, instituirá la hendidura de lo poético como el vacío sobre el cual el mundo (griego) puede salvarse en un renacimiento *indemne*, en una resacralización constante y sucesiva cimentada en la multiplicación de los blancos y los espaciamentos, en la reiteración de los desiertos sobre los que el automatismo *religioso* puede hacer re-partir la historia. Lectura y escritura mezclarán entonces sus aguas: contemplar los blancos, buscar en ellos *un* sentido, será también añadir escrituras a las escrituras, acumular orígenes sobre los orígenes, ocultar el sentido bajo una capa cada vez más densa de tinta blanca. Leer significará escribir sobre el *himen* de la separación primordial, reforzarlo en cada rompimiento. Es, acaso, a lo que se refiere Elitis cuando habla de la poesía como *revirginización*, capacidad por tanto de *retejer* el *himen* preservando la *intersticialidad* de una pura *revelabilidad* contra el desgaste de la visión, garantizando la *mediaticidad* de las imágenes que remiten a lo Abierto y siguen permitiendo la penetración, *una y otra vez*, de lo *imposible* en el mundo.

Grecia es también este *retejer* del *himen* por cuanto es sustancialmente *texto*. Así sucede que, en los primeros instantes de la creación, la existencia es conducida a un punto cero fundante que se identifica con la peripecia histórica de la «liberación» del país y que constituye asimismo la inserción de un nuevo blanco sobre el que hacer repartir una escritura que estaba ya en marcha. Es el primer *reorigen*, en el cual Grecia se introduce como espaciamiento ahistórico que fractura su misma historicidad. Tiene un valor, en definitiva, mesiánico, pero no viene a clausurar la historia en la apertura a una *Presencia* total, sino a borrarla bajo el blanco de una página que permita reescribirla desde el principio y, como veremos, volver a borrarla una y otra vez: «Primero fueron arrastradas con fuerza / y se esclavaron y cayeron de las almenas / las Siete Hachas / como la Tempestad / en el punto cero en que un

¹³⁵ «*Η ψυχή μου ζητούσε Σηματορό και Κήρυκα*», *Ibidem*, p. 121.

¹³⁶ «“Εντολή σου” είπε “αυτός ο κόσμος / και γραμμένος μες στα σπλάχνα σου είναι / Διάβασε και προσπάθησε / και πολέμησε” είπε», *Ibidem*, p. 121.

pájaro / exhala de nuevo desde el principio su fragancia»¹³⁷. Se trata, en consecuencia, de la primera escritura de un blanco que se traza para abrir, en su interior, a nuevas escrituras. La potencia de lo griego reside en esta capacidad para devolver las cosas a su punto de partida, para *revelar* la *revelabilidad*, factor que comparte con la poesía y con la *espectralidad* del texto¹³⁸. Esa *espectralidad* es simbolizada aquí por el viento¹³⁹, otra cuña indecible que se introduce inadvertidamente en la opacidad de lo real, huella de lo *imposible* en este mundo, visibilidad —por sus efectos y por sus imágenes— de lo invisible. El viento no es nada, pero trastoca todo aquello que sí lo es. En este caso, unos vientos familiares —es decir, griegos— quiebran la nube, otro blanco, para generar nuevas escisiones por donde pueda asomar el origen o, acaso, para escenificar la borradura de la historia que ha de dejar el cielo limpio para recibir una nueva escritura. Como isomorfo a su vez, en los infinitos pliegues y *pespuntos* del texto, de esa escritura, disemina lo existente abriendo una cesura capaz de albergar el nuevo mundo. Se trata, en cierto modo, de una *partenogénesis*¹⁴⁰, el engendramiento por medio de una segmentación progresiva y virginal de las células femeninas que preserva por consiguiente el *himen*, la *mediaticidad* de lo textual o lo poético, dispuesto siempre a nuevos nacimientos y a nuevas aperturas inclausurables: «Después llegaron todos los vientos de mi familia / [...] Y partieron la nube en dos luego de nuevo en cuatro / y lo poco que quedó de un soplo lo arrojaron al Norte»¹⁴¹. El primer himno termina, finalmente, con un nuevo comienzo, el del día, inscrito sobre el cielo lavado. La luz rasga el horizonte en una nueva epifanía que reduplica, borrándola, a la del primer verso, y remite, como en Hölderlin, a una anterioridad de la poesía respecto del origen de la manifestación. El mundo, este *cosmos* aquí tematizado, surge dentro de lo que *ya* es *un* mundo, abriéndose en este día que se sustenta sobre la hendidura del

¹³⁷ «Πρώτα σύρθηκαν με δύναμη / και ψηλά πάνω από τα μπεντένια ξεκαρφώθηκαν πέφτοντας / οι Εφτά Μπαλτάδες / καταπώς η Καταιγίδα / στο σημείο μηδέν όπου ευωδιάζει / απαρχής πάλι ένα πουλί», *Ibidem*, p. 122. Las «Siete Hachas» hacen referencia a un barrio de Heraclio de Creta, lugar de nacimiento de Elitis. Adheridas a las almenas de la Fortaleza de la ciudad, eran un emblema del dominio otomano que se retiró en 1912, un año después del nacimiento del autor, coincidiendo con la «liberación» de la isla, cfr. LIGNADIS, T. (1999), p. 53. El origen de la libertad de Grecia coincide, por tanto, con el origen de su propia vida, sucesos ambos que no pueden sino dar testimonio de la *iterabilidad* de todo origen, inmerso ya, siempre, en el curso de la historia.

¹³⁸ Cfr. algunas ideas sobre el retorno recurrente al punto de partida o a un tiempo primordial anterior al tiempo gracias a la poesía en ALEVISU, Y. (1997), pp. 76-78.

¹³⁹ El viento suele aparecer en la obra de Elitis para operar un cambio ontológico, para abrir a la trascendencia o a una inversión inexplicable de la realidad o del orden de los objetos. Es, en este sentido, isomorfo de la poesía y de todos los *hiatos*.

¹⁴⁰ Elitis ha titulado de este modo uno de los poemas de *María Nefeli*, cfr. ELITIS, O. (2002), pp. 425-427.

¹⁴¹ «Υστερα και οι άνεμοι όλοι της φαμίλιας μου έφτασαν / [...] Και το νέφος εχώρισαν στα δυο Και αυτό πάλι στα τέσσερα / και το λίγο που απόμεινε φύσηξαν και ξαπόστειλαν στο Βορρά», *Ibidem*, p. 122.

poema y la palabra. Y, al mismo tiempo, la *manifestación* es diferida nuevamente al tratarse de un blanco sobre blanco, luminosidad del amanecer que, inscribiéndose, apenas si *anuncia* lo que está por reinscribirse sobre ella: «La línea del horizonte brilló / visible y densa e impenetrable»¹⁴². El *fenómeno* del origen recomienza una y otra vez, se aplaza una y otra vez, nos mantiene en el punto cero de la pura *posibilidad*, de lo ahistórico, *reteje* el *himen* que nos *re-vela*, manteniéndonos en este *entre* que no nos compromete a nada, el ser o el absoluto que clausurarían la operación. Así parece sugerirlo la impenetrabilidad de la línea del horizonte, que marca su *ilegibilidad* en el hecho mismo de que sea *visible*, se configura como un espejo capaz apenas de desencadenar un desplazamiento topológico que acumule los blancos de una *revelabilidad* en la sucesión de imágenes que constituye un texto. Y es, al mismo tiempo, la remarcación de un pliegue, el que cierra el *cosmos* griego sobre sí mismo para preservar su *indemnidad* de la presencia directa de un *afuera*, acaso el sol que quemaría la vista y disolvería la escritura. Constituye, en este sentido, un límite o un sello (cierre e impronta), nociones que están, como hemos visto, en la base misma de lo poético.

El segundo himno hace arrancar *propiamente* la creación. Como si la línea trazada sobre el horizonte fuese —pero ya sabemos que no— el origen *absoluto*, el blanco definitivo sobre el que inscribir el *cosmos* griego lejos de las asechanzas de la historia, el proceso de escritura del dios comienza ahora. Se trata de escrituras sucesivas, líneas que se inscriben dentro de otras, blancos sobre blancos que no terminan de cerrar el origen. Se diría que Elitis, lo mismo en sentido histórico que ontológico, concibe toda escritura griega como *palimpsesto*, indecidibilidad que la convierte a la vez en trazo y superficie para el trazo. Así, el Poeta-Dios «con el dedo trazó las lejanas / líneas / subiendo unas veces con agudeza / y otras más abajo con suaves curvas / una dentro de otra»¹⁴³. En esta escritura comienzan a surgir los componentes del *cosmos*, elementos típicamente griegos marcados por el color blanco, que se ofrecen simultáneamente como objetos-signos y como aperturas a una infinita *revelabilidad* sobre la que no pueda detenerse nunca el proceso de la *significación*. Son, letras blancas sobre blanco, la condición de un espaciamento incesante y de un *reorigen* —vinculado a la *sacralidad*— diseminado por doquier: «Allí solo colocó / fuentes blancas de mármol / molinos de viento / cúpulas rosadas pequeñas / y altos palomares perforados / *Virtud con los cuatro ángulos rectos*»¹⁴⁴. Estos cuatro elementos, típicos de la arquitectura de la islas griegas, tienen además

¹⁴² «Η γραμμή του ορίζοντα έλαμψε / ορατή και πυκνή και αδιαπέραστη», *Ibidem*, p. 122.

¹⁴³ «Με το δάχτυλο έσυρε τις μακρινές / γραμμές / ανεβαίνοντας κάποτε ψηλά με οξύτητα / και φορές πιο χαμηλά οι καμπύλες απαλές / μία μέσα στην άλλη», *Ibidem*, p. 122.

¹⁴⁴ «Εκεί μόνος απίθωσε / κρήνες λευκές μαρμάρινες / μύλους ανέμων / τρούλους ρόδινους μικρούς / και ψηλούς διάτρητους περιστεριώνες / *Αρετή με τις τέσσερις ορθές γωνίες*», *Ibidem*, p. 123.

un valor moral: son la virtud, y se disponen como las cuatro paredes del *cosmos* textual, como una página blanca sobre la que reinaugurar la historia en el seno de la pureza. Todos contienen, por lo demás, referencias interesantes que reduplican su valor: las fuentes de mármol se caracterizan por reinscribir el agua transparente —un puro brotar incesante, isomorfo también de la escritura— sobre su superficie, los molinos producen la intersección de la cuña intersticial del viento con la materialidad del blanco, mientras que los palomares se hallan «perforados» y reproducen la inscripción del blanco sobre el blanco al contener en su interior otra blancura inocente, en este caso la de las palomas, que refleja y multiplica la de los muros exteriores. Esa inocencia es acaso la misma del pájaro que imponía un *reorigen* sobre el punto cero de la historia exhalando su fragancia «desde el principio» en el himno primero, o la del que, en el poema «El otro Noé», dispensaba sus «trinos del Paraíso» como Anunciación de una *resacralización* indemne. La potencia de esta inocencia *blanqueadora* se manifiesta de inmediato en el surgimiento del amor, que viene a borrar el mal, la tentación y el pecado como residuos negativos de *otra* historia. Después de lo cual, la creación continúa, *reoriginada* por enésima vez en el pliegue de las escrituras cruzadas, y el Poeta-Dios siembra, fundiendo cielo y tierra como superficies blancas de inscripción, flores que son como estrellas. Se trata de signos que a su vez resultan marcados en un pétalo por un orificio que los *religa* a su origen, a la divinidad inmanente que las ha creado, y reinscribe sobre ellas la *significancia*, la hendidura o el espaciamiento que la poesía ha necesitado abrir para sembrarlas. La *mise en abîme* de aperturas e inscripciones, de blancos sobre blancos, no se detiene: «y dándose la vuelta sobre sí mismo con las manos abiertas sembró / verbascos azafranes campanillas / [...] con un pétalo horadado para marcar su origen / y supremacía y fuerza»¹⁴⁵. En pocos pasajes se ve tan claramente como aquí la concepción elitiana del mundo como entramado de signos, nacidos ya del espaciamiento originario que, si bien anula la dimensión del significado, abre todas las cosas a la pura *significancia* que nos comunica, a través de puntos como ese orificio sobre los pétalos, con el *Ungrund* de lo Abierto, con lo *imposible*. Es ahí donde reside, además de en su adscripción al *sistema* desestructurado de lo griego —que representa el *Uno* que según Proclo es la *Nada* de todas las cosas, el *hiato* que les da nacimiento y las sostiene en el seno de transformaciones constantes—, la clave de su «supremacía y fuerza».

El tercer himno vuelve a escenificar una borradura de la historia que por enésima vez nos devuelve a la diferición del origen. Es la poesía la que, sobre las dunas de lo que parece un desierto, borra por medio del Poeta los precarios trazos de

¹⁴⁵ «Και στροφή γύρω του κάνοντας μ' ανοιχτές παλάμες έσπειρε / φλόμους κρόκους καμπανούλες / [...] τρυπημένα στο ένα φύλλο τους για σημείο καταγωγής / και υπεροχή και δύναμη», *Ibidem*, pp. 123-124.

lo histórico para *dar lugar* a la pureza de otra página en blanco. Escritura y borrado son un solo gesto: el despliegue del poema, con su potencia blanca, es el que va deshaciendo la historia a su paso, como un surco de *revelabilidad* inocente en el que se hundieran los sucesos pasados: «Pero antes de que oyera viento o música / pugnando por salir a un promontorio (iba ascendiendo una infinita arena roja / borrando con el talón la Historia) / peleaba con las sábanas»¹⁴⁶. Parece que en la cima de ese promontorio, desde donde podría dominar la extensión del *cosmos*, la historia se hallaría por tanto anulada de nuevo, listo el Poeta por consiguiente para trazar una vez más un mundo griego originario. La superficie que se ofrecería ante él es, sin embargo, la de un palimpsesto cuya escritura no tendría por qué ser más firme que esa precaria incisión sobre la arena que el mismo viento sería capaz de deshacer. Toda escritura, aun la poética, es *ya, debe ser*, una borradura practicada por el mismo cuerpo y en el mismo gesto que la inscribe, es grieta que borra lo real pero también *se borra*, desestructurándose en su condición *exclusiva* de hiato. La blancura perfecta del origen no precede o sucede, por tanto, a la significación, sino que se contiene en la complejidad e indecidibilidad de sus pliegues, en el centro mismo de su espaciamiento. Es la apertura y abertura que instaura la poesía para descerrajar la presunta opacidad circular de la historia. Además de la poesía, otro estado intersticial (*estado segundo*, en términos de los surrealistas) interviene en esta escena: el sueño que se sustenta sobre otro blanco, en este caso el de la sábana, y contribuye a quebrar, *espectralmente* como el viento, la materialidad grosera de la historia. Desde las alturas del promontorio, surge al instante otra superficie-espejo, impenetrable y blanca, sin un solo trazo: el mar. He hablado a menudo hasta aquí del valor que en una concepción *mística* de la escritura tiene para Elitis la blancura del mar. Los reflejos y las irisaciones del sol sobre él lo convierten en la figura que *re-vela*, en la *ceguera* de sus destellos, la alteridad de lo eterno, operando un desplazamiento topológico que convierte todo intento de lectura en una multiplicación de escrituras y de imágenes. Aquí, la inocencia de ese blanco inscrito como escisión de la tierra firme representa también una ahistoricidad que, si bien carece aún de trazos, será recorrida, en tanto matriz (*khora*) que origina —una vez más— el *cosmos* griego, por miles de líneas y signos que, abiertos sobre el agua, volverán a borrarse al instante. En ese aspecto, es el emblema de una construibilidad de lo griego, la superficie que deviene sin cesar pero no admite una escritura permanente, negra sobre blanco, sino la fugacidad *ilegible* del blanco sobre blanco, de las grafías que se borran en su propio despliegue. Sea como sea, el mar se presenta aquí como *representación* del cielo, atestiguando una vez más, en su secundariedad, que todo origen es originado:

¹⁴⁶ «Αλλά πριν ακούσω αγέρα ή μουσική / που κινούσα σε ξάγναντο να βγω / (μίαν απέραντη κόκκινη άμμο ανέβαινα / με τη φτέρνα μου σβήνοντας την Ιστορία) / πάλευα τα σεντόνια», *Ibidem*, p. 124.

«Era lo que buscaba / inocente y trémulo como un viñado / profundo y sin un trazo como la otra cara del cielo»¹⁴⁷. El carácter espectral de toda superficie de *revelabilidad* se hace evidente en la aseveración que, en cursiva, sigue a estos versos, como una aposición referida al mar que lo calificara de hendidura de lo terrestre. Es el *ánima* que se introduce inadvertidamente en la opacidad de la materia para *desapropiarla* y abrirla a prodigios nuevos, a una alteridad que ella misma ha venido a testimoniar: «Una pizca de alma dentro de la arcilla»¹⁴⁸.

El Poeta-Dios disemina entonces sobre el mar, como si tejiera signos, un cúmulo de elementos griegos nuevamente blancos: delfines, ánforas, islas, nombres, sobre todo nombres: «Y en medio de él sembró mundos pequeños a mi imagen / y semejanza: / Caballos de piedra con la crin erguida / y serenas ánforas / y lomos curvos de delfines / Íos Síkinos Sérifos Milos»¹⁴⁹. Son ellas, las palabras griegas, las que operan asimismo un *reorigen* abriendo a lo imposible y quebrando el curso de los acontecimientos para devolver la naturaleza al punto cero del año sobre el lomo de un signo en perpetuo devenir: «“Cada palabra una golondrina / que te traiga la primavera en medio del estío” dijo»¹⁵⁰. Enumera entonces el dios todas las entidades que habrá de crear para configurar el paisaje griego: olivos, chicharras, agua, árboles, tierra. Ésos son los significantes que sellarán este *cosmos* a la vez cerrado y abierto. El caso de los olivos presenta un interés particular. En lo que seguramente sea apenas una descripción de la vida rural griega, donde estos árboles dan sombra en lo más crudo del verano, podemos leer sin embargo una lógica del velo o del *himen* que los asocia, nuevamente, al incesante *retejer* de Grecia y la escritura que se identifica con el poema y constituye un parapeto contra el cegamiento de la visión directa del sol-sentido: «“Y muchos los olivos / que criben en sus manos la luz / para que ligera se derrame en tu sueño”»¹⁵¹. Sólo cribado por ese *himen* de las hojas blancas del olivo, puede el texto enfrentarse a un sol que se encarga de diferir muy sintomáticamente —lo analizaré en otro capítulo— mostrándolo sólo en sus imágenes o en sus efectos, en sus reflejos¹⁵². Porque mirar al sol cara a cara significaría deshacer el texto ante la omnipresencia del sentido, así como abrasar los ojos, desprovistos ya del velo de la escritura para ver lo invisible, aquello que no sólo

¹⁴⁷ «Ήταν αυτό που γύρευα / και αθώο και ριγηλό σαν αμπελώνας / και βαθύ και αχάραγο σαν η άλλη όψη τ' ουρανού», *Ibidem*, p. 124.

¹⁴⁸ «Κάτι λίγο ψυχής μέσα στην άργιλο», *Ibidem*, p. 124.

¹⁴⁹ «Και στη μέση της έσπειρε κόσμους μικρούς κατ' εικόνα / και ομοίωσή μου: / Ίπποι πέτρινοι με τη χαίτη ορθή / και γαλήνιοι αμφορείς / και λοξές δελφινιών ράχες / η Ίος η Σίκινος η Σέριφος η Μήλος», *Ibidem*, p. 124.

¹⁵⁰ «“Κάθε λέξη κι από 'να χελιδόνι / για να σου φέρνει την άνοιξη μέσα στο θέρος” είπε», *Ibidem*, p. 124.

¹⁵¹ «“Και πολλά τα λιόδεντρα / που να κρησάρουν στα χέρια τους το φως / κι ελαφρό ν' απλώνεται στον ύπνο σου”», *Ibidem*, p. 124.

¹⁵² Acaso la Teología Ortodoxa hablaría de *energías*.

resulta imposible de ver en su inmaterialidad o en su inexistencia, sino también a causa del peligro que comporta para la propia *integridad*. El olivo, por consiguiente, en tanto signo o escritura griega, tamiza la luz del sol y nos *re-vela heliotrópicamente* la instancia que no inauguraría una *ilegibilidad*, sino que clausuraría en una saturación de sentido el mecanismo todo de la *significancia*. Es, en este sentido, un isomorfo del texto, del poema que tenemos entre manos, *retejedor* del *himen* que le permite mantenerse en un *entre* indecible que comunica, sobre los blancos que acumula, lo posible y lo imposible, los ojos y la luz. La última de las creaciones enumeradas por el dios es el otro gran espaciamiento blanco, el cielo, desplegado sobre la cabeza de los griegos para que en él puedan leer el infinito: «Y ancho sobre ti el cielo / para que leas tú solo el infinito»¹⁵³. Leer el infinito sobre este blanco significa también leer sin fin. Y en este caso la lectura se halla cortocircuitada, es puro desplazamiento tropológico, dado que la página del cielo, como antes la del mar, no contiene ninguna escritura. A falta de un sentido *final* que interpretar, leer consistirá pues en una errancia interminable entre los blancos, en una acumulación de escrituras que permitan mantener viva, diseminada, *omnipresente*, la apertura a una *revelabilidad*. Leer el infinito o el absoluto es, como vimos al hablar de la *mística*, escribir interminablemente para dibujar los contornos del *secreto*, colmar de imágenes y *representaciones* el vacío de una *presencia*, hacer visible lo *invisible*, lo que se resiste elusivamente a toda lectura. Es instaurar el espaciamiento que consagra la *impenetrabilidad* de todo signo, la imposibilidad del *desvelamiento* de la escritura que traspase y profane el *himen* del texto destruyendo la iterabilidad del origen. Ejercitarse sobre un deslizamiento horizontal en el blanco, lejos de toda hermenéutica metafísica, significa preservar, como quería Elitis, la posibilidad de la *revirginización*.

Al inicio del cuarto himno, el dios vuelve a dirigirse al Poeta en ese diálogo interno que escenifica, de algún modo, la existencia de un hiato en el seno del uno, para incitarle a «acoger» y mirar este *cosmos* en proceso. Sus miradas se convierten en semillas (*diseminación* que remite a la escritura) arrojadas sobre una superficie intacta (*sin pisar*, dice literalmente, sugiriéndonos de nuevo el blanco de una página), que generan sin embargo escamaciones de luz sobre la tiniebla o el silencio de la opacidad del mundo, roturados así para engendrar, en un nuevo espaciamiento del blanco sobre el blanco —surco que permite sembrar una tierra no hollada—, la posibilidad de la escritura, los fonemas de la lengua: «Y mis ojos lanzaron la semilla / recorriendo más veloces que la lluvia / las miles de hectáreas intactas / Chispas enraizando en la tiniebla y chorros de aguas repentinas / Roturaba el silencio para

¹⁵³ «Και πλατύς επάνου ο ουρανός / για να διαβάζεις μόνος σου την απεραντοσύνη», *Ibidem*, p. 125.

depositar / simientes de fonemas y dorados brotes de oráculos»¹⁵⁴. Si acaso no estaba sucediendo ya así, todo lo que surja a partir de ahora en el *cosmos* griego lo hará bajo la forma de escritura, horadado por el hiato de la *significancia*. No es ya Dios, o el Sol, o un sentido tutelar y teológico, por otra parte, quien da nacimiento a la escritura como doble suplementario, sino el mismo Poeta-creador, personaje escindido, reinscrito en el entramado del texto, *significante* inserto a su vez en un sistema escritural, lo cual nos da idea de la ausencia de jerarquías ontológicas o de un *afuera* que domine como origen absoluto, dado de una vez para siempre, el mundo que se va *entretejiendo* en el poema. El origen no se encuentra antes y afuera, pues, ni constituye un modelo *representable*, sino que puede rastrearse en un *entre* de significado espacial y temporal, en un pliegue que lo identifica con lo originado y lo somete a constante construcción e iterabilidad, a la *elusividad* de lo perpetuamente diferido¹⁵⁵. Es, como el Poeta, la ahistoricidad de una historia, o bien la historicidad de lo ahistórico, huella blanca, en definitiva, sin referente. Por ello es en las sílabas de los nombres griegos de las plantas que ahora surgen donde el Poeta-Dios ha de tratar de articular su identidad, construida por consiguiente *dentro* del espacio de la escritura, entre las hebras del *texto*: «El jengibre y el pelargonio / el rábano y el hinojo / *Las sílabas secretas en que me afanaba por articular mi identidad*»¹⁵⁶. Ello significa que el poeta ha aprendido a leer, de modo que su *alter ego* le recomienda ahora profundizar en otro blanco que remite, invirtiéndola, a la lectura del infinito: lo Insignificante. Sobre ello, sobre ese hueco de Nada que comparece en el ser, intersticio identificable con la poesía y con el espaciamiento sobre el que se edifica y por el que simultáneamente se halla constituida Grecia, el poeta debe trazarse para seguir el rumbo de la *revelabilidad*: «“Bravo”, me dijo, “sabes leer / y aprenderás muchas más cosas / si profundizas en lo Insignificante”»¹⁵⁷.

Un nuevo juego de blancos se introduce en el himno quinto con las muchachas, otra superficie —recordemos la experiencia isleña de Elitis con la mariposa— que se inscribirá sobre el *cosmos* del texto para abrir a nuevas inscripciones. Una serie de cántaros dispuestos en el muelle de una isla, isomorfos con su cavidad abierta de todos los hiatos, prefigura su aparición, que se producirá en

¹⁵⁴ «Και τα μάτια μου έριξαν τη σπορά / γρηγορότερα τρέχοντας κι από βροχή / τα χιλιάδες απάτητα στρέμματα / Σπίθες ρίζα μες στο σκότος πιάνοντας και νερών άξαφνων πίδακες / Η σιγή που εκχέρσωνα για ν' αποθέσω / γόνους φθόγγων και χρησμών φύτρα χρυσά», *Ibidem*, p. 125.

¹⁵⁵ A este respecto, lo veremos, es muy importante lo que sucede en el penúltimo verso del «Génesis», donde el Poeta se sitúa teológicamente en el centro del *cosmos* del texto, como divinidad tutelar, mientras desplaza al sol, al sentido, a su derecha, otorgándole la condición subordinada de «Arcángel» que, en consecuencia, mediará por él.

¹⁵⁶ «Το τζεντζεφύλλι και το πελαργόνι / ο στόφνος και το μάραθο / Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα την ταυτότητά μου ν' αρθρώσω», *Ibidem*, p. 125.

¹⁵⁷ «“Εύγε” μου είπε “και ανάγνωση γνωρίζεις / και πολλά μέλλει να μάθεις / αν το Ασήμαντο εμβαθύνεις”», *Ibidem*, p. 125.

el estado intersticial del sueño gracias al soplo del viento que insertará la cuña o la hendidura por donde penetren. Se trata de la epifanía visual (marcada como un gozne por la expresión «Y vi», aislada en un solo verso que compendia la potencia liminal, a la vez conectiva y aislante, de la poesía, el *himen* que abre y cierra en un solo gesto la mirada¹⁵⁸) de una suerte de diosas blancas, como las antiguas estatuas de mármol de las Cores —palabra griega con que se las designa—, cuya piel desnuda juega nuevamente el doble papel de signo y página lisa y pura ofrecida a nuevos trazos: «Vi sobre el muelle alineados los cántaros rojos / y más cerca del postigo de madera / allí donde dormía de costado / cantó más fuerte el Bóreas / Y vi / Muchachas hermosas y desnudas y lisas como guijarros / con un poco de negro en el hueco de los muslos / y mucho y abundante desplegado en la espalda»¹⁵⁹. La limpidez de estas muchachas que, como vimos al hablar de María Nefeli, constituyen una encarnación del *himen* y de lo angélico, de la *mediaticidad* pura que afecta también a la poesía y a todas las figuras del *hiato*, remite a un nuevo *reorigen* inocente, griego, de la historia, a la *re-velación* ahistórica de la *revelabilidad* que enseguida va a multiplicar los blancos para desplegar y replegar una y mil veces lectura (visión fulgurante y cegadora de su desnudez) y escritura (desplazamiento tropológico). Nacidas del mar, otro blanco, las muchachas «soplaban de pie dentro de la Concha»¹⁶⁰, contenidas por tanto en su interior como en el huevo o la almendra del mundo —de nuevo blancos o hiatos que se reinscriben y se envuelven— que las hubiese engendrado en el primer día de una cosmogonía arcaica. Su soplo reduplica el efecto del viento que las había traído hasta nosotros, y disemina una vez más los sentidos, introduciendo una (re)escritura o espaciamento que desordena las letras del *cosmos* —de ahí los anagramas que seguirán inmediatamente— y nos abre a la existencia del misterio, del *secreto*, de lo *imposible*, planteados como enigma hermenéutico que es preciso leer y, al mismo tiempo, reescribir. Esos anagramas los trazan sintomáticamente con el

¹⁵⁸ Es un «vi» contrapuesto nítidamente al «vi» que figura al principio de la oración. Mientras el primero hace referencia a una visión real, hecha desde la vigilia, el segundo aparece después de la alusión al sueño y al viento, acompañado además de la conjunción que parece presentarlo como un suplemento, una restancia en el pliegue entre estratos de existencia. La categoría de la visión es aquí completamente distinta, se produce sobre una hendidura ontológica producida por el sueño y el viento, de ahí que se exprese a través de la ceguera y los constantes *reorígenes* del blanco, de Grecia y de la escritura. Es destacable además que la *perspectiva* del Poeta (¿o del poeta?) se hace indecible, suspendida entre el *afuera* y el *adentro* del texto, imbricando ambas categorías y *retejiéndolas* en una suerte de teoría de la visión que cifra su posibilidad en un *entre* o bisagra constituida, también, por la *mediaticidad* del poeta. Es en la *membrana* de sus ojos —*himen* o *ύφος*, tejido, del *texto*— donde vemos reflejado, diferido, lo que él ve también bajo la forma de la escritura y el espaciamento.

¹⁵⁹ «Είδα πάνω στο μόλο αραδιασμένα τα κόκκινα σταμνιά / και πιο σιμά στο ξύλινο παραθυρόφυλλο / κει που κοιμόμουν με τό 'να πλάι / λάλησε πιο δυνατά ο βοριάς / Και είδα / Κόρες όμορφες και γυμνές και λείες ωσάν το βότσαλο / με το λίγο μαύρο στις κόχες των μηρών / και το πολύ και πλούσιο ανοιχτό στις ωμοπλάτες», *Ibidem*, p. 127.

¹⁶⁰ «Να φυσούν όρθιες μέσα στην Κοχύλα», *Ibidem*, p. 127.

blanco de una tiza¹⁶¹: «Y otras que escribían con tiza / palabras extrañas, enigmáticas: / ROES, RAM, ARIMNA / OLS, DALTIDARONMI, IELTIS»¹⁶². Corresponden a las palabras Eros, mar, Marina, sol, inmortalidad y Elitis. La reordenación de sus letras nos remite en primer lugar a una ilegibilidad del *cosmos*, convertido ya en una escritura impenetrable que difiere doblemente el sentido: no sólo ocultándolo tras el velo de esa misma escritura, sino velando asimismo la lectura *recta* que cabría hacer de ella, reafirmando el hecho, ya constatado, de que todo desciframiento no pueda encontrarse sino ante un nuevo enigma. El blanco que espacia los signos se acrecienta gracias a la acción del viento emitido desde sus caracolas, altavoces para la emisión de oráculos, por las muchachas. Se escribe interminablemente sobre blanco, escondiendo las hebras que podrían conducirnos a una utópica dilucidación del origen, acumulando ilegibilidad sobre ilegibilidad. Leer un anagrama es también (re)escribirlo, incrementar por tanto los velos, *re-velar* dando a ver lo que cada vez nos resulta más inalcanzable. Las muchachas-diosas realizan en este sentido la misma operación de *retejido* que el Poeta, partiendo para ello, además, de una similar condición de signos insertos en el sistema que vienen a *reoriginar*. Es por eso, seguramente, por lo que los anagramas que trazan afectan aun a los centros presuntamente más puros del *cosmos*-texto, aquellos, como el sol o el nombre *propio* del poeta, que habrían de dominarlo desde la posición privilegiada de un *afuera*¹⁶³. Los anagramas los reinscriben y los revierten, los someten como originados a aquello a lo que deberían dar origen (las muchachas-signos), los desplazan al margen del poema y problematizan con ello la nitidez de los límites entre el mundo y el texto. Todo queda, por tanto, bajo el imperio de un *pliegue* indecible que convierte cada objeto, por central o marginal que en apariencia resulte, en (*re*)origen y originado a la vez, centro y periferia de un entramado cuyos confines, tras los cuales habría de hallarse la plenitud del sentido, el absoluto que deshiciera y cortara todos los hilos, se alejan progresivamente diferidos por los

¹⁶¹ En el poema «El Apocalipsis», de *María Nefeli*, hay un episodio semejante. Allí una serie de palabras trazadas como con tiza sobre el mar, en surcos sobre el agua, abren también al espaciamiento de unas «dimensiones ilimitadas» que pueden identificarse con el absoluto, en el interior de un sueño: «Y es desde entonces, digo, es el mismo mar / que llegó mientras dormía y devoró la dura piedra / y abrió las dimensiones ilimitadas. Palabras que aprendí / como verdes travesías de peces / trazados con tiza azul celeste / delirios que despierto olvidaba / y nadando volvía a sentir e interpretaba» («Κι είναι από τότες λέω —είναι η ίδια η θάλασσα / φτάνοντας μες στον ύπνο μου πού 'φαγε τη σκληρή την πέτρα / κι άνοιξε τ' αχανή διαστήματα. Λόγια που έμαθα / σαν περάσματα ψαριών πράσινα / με γαλάζια κιμωλία χαρακωμένα / παραμιλητά που ξυπνητός ξεμάθαινα / και πάλι κολυμπώντας ένιωθα κι ερμήνευα»), *Ibidem*, p. 371.

¹⁶² «Και άλλες γράφοντας με κιμωλία / λόγια παράξενα, αινιγματικά: / ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ / ΟΛΗΣ, ΑΪΑΣΑΝΘΑ, ΥΕΛΤΗΣ», *Ibidem*, p. 127.

¹⁶³ También significativa es la inclusión en ellos de la «inmortalidad», eternidad más allá de la muerte que acaso simbolice la condición misma del *cosmos* textual indemne, de la escritura inagotable. El mar y la muchacha angélica, Marina, remiten al propio espaciamiento y a la matriz u origen de todo, también reinscritos aquí.

blancos de estos infinitos espaciamientos. El *himen* (*ὕμνος* o entramado) nunca se rompe. Al contrario, se *reteje* siempre más plegando a su superficie todo aquello que parece encontrarse de uno u otro lado de su *mediación*, *cosiéndolo* sobre cualquier punto de su extensión, *desapropiando* aun la *propiedad* del nombre o el privilegio existencial del sujeto.

Los siguientes versos introducen nombres, significantes griegos que aluden, como en uno de los muchos catálogos que ya se han dado en el «Génesis», a especies que pueblan los mares. Son las palabras o las escrituras dispersas, cruzadas, sucesivas, autorreferenciales (*significancia* pura que no escinde, aún, entre *significante* y *significado* determinables), que construyen el *cosmos* griego y que lo constituyen. El himno quinto termina con lo que podríamos llamar una nueva *inscripción* que es también *reorigen*: todos los entramados de escritura, los nombres que son a la par *criaturas*, se reasumen en el interior del Poeta para volver a engendrar, como en la Gran Obra alquimista, el *cosmos* a partir de la oquedad interior que, no conteniendo nada, *conteniendo la nada*, genera por enésima vez la *revelabilidad* donde ha de abrirse todo un mundo. Ello equivale a un nuevo borrado que instituirá una vez más al Poeta, partida y reabsorción de los signos, en origen: «*Estaba en el sexto mes de los amores / y en mis entrañas se agitaba una preciosa semilla*»¹⁶⁴. Regresamos, al inicio del himno sexto, al desierto mesiánico que podemos identificar con el «punto cero». Es la *khora* o *matriz* (la matriz en un «cuerpo» masculino, es decir, anterior a toda diferenciación sexual) que contiene en su interior el *cosmos* en que a su vez se hallaba, bajo la figura del Poeta, contenida, sin que podamos decidir cuál es el ámbito verdaderamente *primordial*. El dios se dirige en este instante a él para subrayar la soledad y apartamiento a que deberá confinarse para lograr la, nuevamente diferida, *revelación*: «“Pero primero verás el desierto y le darás / tu propio sentido” dijo»¹⁶⁵. Como un anacoreta que borra todo lo que hay en sí para volver a engendrar a Dios, aquí el Poeta deberá engendrar de nuevo las palabras situándose en *khora*, el desierto a la vez interno y externo al mundo griego, anterior y posterior a su persona y al ser: «“Existirá antes que tu corazón / y continuará también después”»¹⁶⁶. Se trata de un *Ungrund* a cuyo fundamento es imposible remontarse, la *Nada* mística que opera sin embargo en el filo entre la exterioridad del signo y su interioridad, reinscribiéndose en el *cuerpo* del Poeta, mezclándose con él en su intersticialidad. Los dos blancos se pliegan mutuamente sobre sí: si bien el desierto espacia la cohesión presunta de lo que es, también el Poeta parece espaciar la continuidad irreductible del desierto,

¹⁶⁴ «*Ἦμουν στον ἕκτο μήνα των ἐρώτων / και στα σπλάχνα μου σάλεψε σπόρος ακριβός*», *Ibidem*, p. 128.

¹⁶⁵ «“*Αλλά πρώτα θα δεις την ερημιά και θα της δώσεις / το δικό σου νόημα*” *είπε*», *Ibidem*, p. 128.

¹⁶⁶ «“*Πριν από την καρδιά σου θά ’ναι αυτή / και μετά πάλι αυτή θ’ ακολουθήσει*”», *Ibidem*, p. 128.

introduciéndose en su seno entre un «antes» y un «después». Ambos son para el otro la cuña que, instalada en su centro, *da lugar* al origen de una alteridad. Paralelamente a la línea de luz que irrumpía en el cielo blanco de la primera creación, otro fulgor rasga ahora la escena del desierto como una escritura blanca sobre blanco: un relámpago¹⁶⁷. Es de nuevo la *re-velación*, con la tradicional imaginería bíblica, de la *revelabilidad*, sobre cuya hendidura, que es la de la poesía, el Poeta habrá de salvar o *indemnizar* la realidad: «“Basta que sepas esto: / Lo que salves dentro del relámpago / perdurará puro por los siglos”»¹⁶⁸. Se trata de una reduplicación del desierto que se inscribe contra él y que une, en su verticalidad, cielo y tierra. Es, en esta *mediaticidad* pura, isomorfo por consiguiente de Grecia o la escritura, más aún por cuanto sólo puede darse en ausencia del sol, imitándolo o espaciándolo en su poder de iluminación que se dobla, peligrosamente, en el poder aniquilador y siniestro de la quemadura. La salvación o la creación, por consiguiente, sólo pueden producirse en el seno de la apertura del signo, en el interior —que es *exteriorización* pura, *significancia* que remite al vacío sobre el cual su consistencia se quema, se cauteriza *desapropiándose autoinmunitariamente*— de los hilos sucesivos e ilegibles de un texto. Allí, bajo la forma de grietas y blancos en medio del desierto, la seguirá buscando el poema. Inmediatamente la espuma, al igual que en «Elitónisos», parece sugerir la anunciación de un paraíso, del mismo modo que una cabra, animal de las extensiones yermas, trata de extraer algo vivo, fecundo, de las hendiduras de la piedra: «Allí llegaba la espuma como polvo / vi una cabra escuálida lamiendo las grietas / con el ojo sesgado y el minúsculo cuerpo duro como el granito»¹⁶⁹. Tras pasar por una ascesis de tintes clásicos en este desierto pre o posmesiánico (que remite tanto al de San Juan Bautista como al de los anacoretas egipcios del primer cristianismo, refundaciones o resurrecciones múltiples de(l) Dios siempre sobre la misma escena), el Poeta penetrará en «libros insondables», ahondando nuevamente en la hendidura del signo para comprobar, como si se tratara del *Ungrund* eckhartiano, que todo puede surgir de una lectura, pero que toda lectura es imposible, pues carece del fondo que detenga su deriva. Especialmente en el caso de que se pretenda «leer el infinito» o el blanco —parece ser el desierto lo que se halla inscrito sobre esa página virgen— que apenas si desencadena nuevas escrituras. La experiencia tiene como consecuencia un descenso que remite vagamente a las *salidas* nocturnas del alma en San Juan de la Cruz, descolgándose a través de una cuerda

¹⁶⁷ La palabra «relámpago» en griego, *αστραπή*, contiene anagramatizado el término «blanco», *άσπρη*.

¹⁶⁸ «“Τούτο μόνο να ξέρεις: / Ό,τι σώσεις μες στην αστραπή / καθαρό στον αιώνα θα διαρκέσει”», *Ibidem*, p. 128.

¹⁶⁹ «Εκεί σκόνη έφτανε ο αφρός / άπλερη γίδα είδα να γλείφει τις ρωγμές / με το μάτι λοξό και το λίγο κορμί σκληρό σαν χαλαζίας», *Ibidem*, 128.

que, en ambos casos, conduce a la fusión de contrarios. Es una fusión que comienza sintomáticamente por la *revelabilidad* del blanco y permite la infinita circulación a través de los opuestos sin anularlos en una síntesis superior, tal como hemos visto en Heráclito y en Hölderlin. El blanco vuelve a doblarse en un repliegue: si por una parte constituye el intersticio indecible que garantiza la unión impidiendo simultáneamente que el cierre sea completo y la significación se clausure, por otra es uno de los términos de la oposición, alineado junto a la esperanza y la alegría: «Inclinado sobre papeles y libros insondables / descolgándome por una cuerda delgada / noches y noches / *busqué el blanco hasta la última intensidad / del negro La esperanza hasta las lágrimas / La alegría hasta la extrema desesperación*»¹⁷⁰. Es la particular noche oscura del Poeta, concluida como es tradicional con la gracia de la fecundidad enviada desde las alturas, una *recreación* que corresponde a la lluvia y que insertará una nueva Grecia, una nueva escritura, sobre el palimpsesto blanco de las anteriores: «Se juzgó entonces llegado el momento de enviar ayuda / y la tarea cayó en suerte a las lluvias»¹⁷¹. El desierto queda fecundado y el dios, ahora «viejo y sabio», repite sus gestos creadores para volver a originar el *cosmos* en la confluencia de tierra y cielo: «Y extendió los brazos como hace / un viejo Dios sabio para crear a un tiempo arcilla y cielidad»¹⁷².

Estamos en el momento en que los sucesivos *reorígenes*, basados siempre en la ahistoricidad de un punto cero que inaugura *una* historia, van a verse truncados por la irrupción del mal. De alguna manera, aquí será *la* historia lo que se repita. Si el *cosmos*-texto había comenzado con la necesidad de efectuar una borradura, ahora el negro desplazado en aquella operación volverá a verterse sobre la escena de la escritura, colocándonos ante la *prehistoria* del poema, obligándolo a buscar un nuevo *reorígen* a mucha mayor profundidad de lo que había sido preciso hasta ese instante. Es la marca de la *maquinalidad* y la diseminación de los blancos, comprometidos en un proceso de apertura y cierre que jamás puede clausurarse en uno u otro sentido. La *mesianicidad* de Grecia y de la escritura habrá de renovarse, sin embargo, para devolver precisamente a la *revelabilidad* que habrá sido cegada por la historia. Es ella la que pretende producir un cierre definitivo estableciendo un corte entre los significantes y los significados, arrebatando al texto su autosuficiencia para oponerle un *afuera* irreductible a las hebras de su escritura. La introducción en el himno

¹⁷⁰ «Στα χαρτιά σκυφτός και στα βιβλία τ' απύθμενα / με σκοινί λιανό κατεβαίνοντας / νύχτες και νύχτες / το λευκό αναζήτησα ως την ύστατη ένταση / του μαύρου. Την ελπίδα ως τα δάκρυα / Τη χαρά ως την άκρα απόγνωση», *Ibidem*, p. 128.

¹⁷¹ «Να σταλθεί βοήθεια τότε κρίθηκε η στιγμή / και ο κλήρος έπεσε στις βροχές», *Ibidem*, p. 128.

¹⁷² «Και τα χέρια του άπλωσε όπως κάνει / γέροντας γνωστικός Θεός για να πλάσει μαζί πηλό και ουρανοσύνη», *Ibidem*, p. 129. Obsérvese que no se trata de «cielo», sino de «cielidad», una suerte de cualidad abstracta que, acaso, pueda saltar espectralmente la tierra impidiendo que se cierre sobre una excesiva *propiedad*.

séptimo del Otro, extranjero o compatriota que proyectan los sentidos del mal o la responsabilidad, no supone tanto una apertura efectiva y enajenante a la alteridad como un obstáculo para ella. El velo y el *himen* han caído, la visión se hace inviable. Los ojos se queman. El Otro bloquea el camino que antes se tendía, intersticialmente, entre el signo y lo imposible en la *significancia*, ahora devenida *significación*. Será, por tanto, tarea del Poeta a lo largo de «La Pasión» *retejer* el *himen*, erigir de nuevo el velo de lo griego que, al modo de *khora*, da la existencia a los contrarios, permite la vida y la resurrección de la *sacralidad*. Es preciso recuperar el blanco para volver a hacerlo circular en una sucesión incontable de *reorígenes*, de reinscripciones y repliegues sobre sí mismo. Se trata, en definitiva, de combatir la máquina de la historia para reencontrarse con la *maquinalidad* de las historias y las escrituras, de la poesía y sus hiatos. Es necesario, pues, (re)generar la *re-velación* —y el acento aquí ha de caer, *especialmente*, en el *re*— de la *revelabilidad*, que volverá sin embargo a diseminarse a lo largo de «La Pasión» hasta culminar, circularmente —reproduciendo a gran escala el proceso que se reinscribe por doquier en cada una de las partes del poema¹⁷³—, en la nueva epifanía de la luz y la escritura que abre «El Gloria».

En el séptimo y último himno del «Génesis», en efecto, hay numerosas huellas de este mecanismo. El color negro es situado en lugar visible como señal del peligro por el Poeta-Dios: «Y empujó el peligro con un dedo / En la cima del promontorio colocó una ceja negra»¹⁷⁴. El sacrificio de Cristo se hace presente por un instante, escenificándose «una vez más», marcando por consiguiente la iterabilidad de las muertes y las resurrecciones de(l) Dios y la *maquinalidad* de lo religioso. Todas las historias recomienzan incesantemente, en una circularidad que, a pesar de las apariencias, resulta imposible detener: «Por un instante me pareció estar viendo a Aquél / que derramó su sangre para que me encarnase / subiendo el abrupto camino del Santo / una vez más»¹⁷⁵. El nuevo sacrificio de Cristo requiere y presupone la intervención de un nuevo mesianismo, del mismo modo que los vacíos o blancos que el Poeta-Dios abre acto seguido sobre la superficie de la tierra y del hombre esperan colmarse, en el futuro, con valores de esperanza. La historia, en este aspecto, funcionará también como el blanco de un espaciamiento, pero la escisión

¹⁷³ El *motto* que cierra cada himno del «Génesis» y finalmente la obra: «¡Este mundo pequeño, el grande!» («Αυτός ο κόσμος ο μικρός, ο μέγας!»), con más o menos variantes, acaso se refiera a esta reproducción a escala menor en los procesos marcados por el blanco y los *reorígenes* de toda la estructura del poema, *cosmos* textual por tanto saltado por una sucesión de *microcosmos* que lo pliegan sobre sí y lo desencajan, haciendo indecible a su vez su relación con una presunta exterioridad de lo real.

¹⁷⁴ «Και τον κίνδυνο έσπρωξε με τό 'να δάχτυλο / Στην κορφή του κάβου φόρεσε μελανό φρύδι», *Ibidem*, p. 130.

¹⁷⁵ «Μία στιγμή μου εφάνηκε θωρούσα Εκείνον / που το αίμα του έδωσε να σαρκωθώ / τον τραχύ του Αγίου δρόμο ν' ανεβαίνει / μία φοράν ακόμη», *Ibidem*, p. 131.

adquirirá ahora matices preferentemente negativos, instaurando la opacidad de un maniqueísmo en la separación de los contrarios: «Hacia donde ninguno alcanzaba a ver / con las manos por delante / inclinándose / preparó los grandes Vacíos en la tierra / y en el cuerpo del hombre: / el vacío de la Muerte para el Niño Por Venir / el vacío del Asesinato para el Juicio Justo / el vacío del Sacrificio para la Recompensa Equitativa / el vacío del Alma para la Responsabilidad del Otro»¹⁷⁶. La presencia del Otro, precisamente, se manifiesta como una grieta que recorre al Poeta de parte a parte fracturándolo. Es ella, esa marca de la diferencia que lo escinde de un modo menos productivo, la que a pesar de todo lo impulsará en su anhelo de recuperar la hendidura de la *revelabilidad*, de una historia y no de la historia, si bien esta última constituye, en cualquier caso, una etapa más en la *regeneración* del blanco, una suerte de quiebra necesaria para mantener su perpetua circularidad: «Sólo entonces comprendí / que el pensamiento del Otro / diagonal como la arista de un cristal / y Recto me surcaba de parte a parte»¹⁷⁷. La alteridad que introduce el surgimiento de los hombres en este *cosmos* textual —una alteridad reinscrita en el propio sujeto— supone la clausura de la otra alteridad, la que marcaba una escisión en el seno mismo del individuo, desencajado así de una estéril *propiedad* y construido sobre el espaciamiento entre un yo y un él que lo abría a la plenitud de una incesante *poiesis*. Ésta queda bloqueada ahora en tanto comunicación con lo Abierto por la reconciliación —que no podría ser sino fusión epigonal, dada la *originariedad* del hiato— entre ambas hipóstasis del Poeta. La poesía es, en consecuencia, asfixiada y sustituida por la historia, que instituye los valores de verdad y adecuación, el privilegio metafísico de una mimesis clásica y la *clarté* de las Luces en lugar de la *transparencia* o *διαφάνεια* griega: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo / Entró en mí Se convirtió / en el que soy»¹⁷⁸. A pesar de lo cual, dada la repetición de las grietas y de los hiatos, si bien de distinto tenor, que comparecen en el nacimiento de la poesía o lo sagrado y en el comienzo de la historia, no sería descabellado decir que la oposición radical entre ellas que Elitis quiere marcar en el *Axion Estí* queda cuestionada por su misma práctica textual, que entiende ambas como fases de un mismo movimiento: apertura a la diseminación y el sucederse de los sentidos que se *reorigina*, de uno u otro modo, interminablemente. La poesía o lo sagrado poseen, por tanto, una ineludible

¹⁷⁶ «Κατά κει που δεν έσωνε κανείς να δει / με τα χέρια εμπρός του / σκύβοντας / τα μεγάλα ετοίμασε Κενά στη γη / και στο σώμα του ανθρώπου: / το κενό του Θανάτου για το Βρέφος το Ερχόμενο / το κενό του Φονικού για τη Δικαία Κρίση / το κενό της Θυσίας για την Ίση Ανταπόδοση / το κενό της Ψυχής για την Ευθύνη του Άλλου», *Ibidem*, p. 131.

¹⁷⁷ «Τότε μόνο ενόησα / που η σκέψη του Άλλου / διαγώνια σαν ακμή γυαλιού / και Ορθόν ως πέρα με χάραζε», *Ibidem*, p. 132.

¹⁷⁸ «Και αυτός αλήθεια που ήμουν Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό / Πέρασε μέσα μου Έγινε / αυτός που είμαι», *Ibidem*, pp. 131-132.

historicidad y *maquinalidad*, aquello que precisamente pretenden evitar, y la historia es dominada por una fuerte dimensión *poiética* que la construye y la revoca sin cesar, impidiendo su linealidad teleológica. Un nuevo amanecer, el trazo de una nueva luz, se anuncia en cualquier caso en este mismo instante como promesa de reapertura a la *significancia* tras las tinieblas de lo histórico, de la *designación* y del *afuera*. Son los gallos evangélicos que proclaman la persistencia de una *mesianicidad* siempre iterable: «A las tres de la noche / cantó a lo lejos sobre las barracas / el primer gallo»¹⁷⁹. Finalmente, el Poeta usurpa la posición central del sol, emblema el sentido, y lo desplaza al margen para instalarse él, un signo origen de signos, una hebra más de la escritura, en su lugar. De este modo, como ya hemos visto, el sol —antes fuente de todos los mensajes—, Arcángel que tendrá la función de transmitir los mensajes del Poeta y mediar por él ante el mundo, se convierte a su vez en un signo, garantizando por medio de la interposición de la escritura, del *himen*, que la posibilidad de la visión no se clausura definitivamente a causa de una quemadura de los ojos. El espaciamento *poiético*, en las postrimerías de esta primera parte, sigue garantizándose a pesar de todo: «Adquirió un rostro el Sol El Arcángel siempre a mi derecha»¹⁸⁰.

En «La Pasión» se hace evidente que algo ha cambiado. El *cosmos*, antes en el interior de la brecha abierta en el seno mismo del Poeta, constitutiva de su identidad, se ha independizado de él. La *espectralidad* del texto, mundo en el mundo y mundo en el sujeto, ha desaparecido para dejar paso a la opacidad exterior de un referente que conspira contra la incesante apertura y *reorigen* en que se cifra la esencia de Grecia. Las acometidas de lo griego, por tanto, las escrituras y quiebras que tratará de practicar el Poeta, no tendrán ya el carácter de un blanco sobre blanco, sino el de un blanco sobre negro cuyo objetivo es invertir la *clarté* occidental, consagrada a remarcar el perfil de los objetos y a detenerse sobre una opacidad emisora de sombras —las sombras del sentido o de la mimesis—, para regresar, operando la *transparencia* griega, a un escenario de escrituras blancas sucesivas que abran a la infinita *revelabilidad* de lo translúcido. La luz que aquí se inscribe, pues, primero tímidamente y cada vez con mayor fuerza, es la luz *otra* de un *reorigen* que sólo puede ser griego y que tiene, acaso, el carácter de una historicidad distinta, la pretensión de reinaugurar, sobre las bases puras del helenismo como fuente de toda *sacralidad* y de toda historia, la marcha de la humanidad. Desde la grieta en principio ínfima de la escritura griega o del punto geográfico que el país representa —isomorfos de todas las *encarnaciones* del *hiato*, en especial de la poesía y del

¹⁷⁹ «Η ώρα τρεις της νύχτας / λάλησε μακριά πάνω στα παραπήγματα / ο πρώτος πετεινός», *Ibidem*, p. 133.

¹⁸⁰ «Πήρε όψη ο Ήλιος Ο Αρχάγγελος ο αεί δεξιά μου», *Ibidem*, p. 133.

«punto exacto»—, esta fuerza *civilizatoria* deberá expandirse hasta abarcar por completo el espacio moral de lo humano, instituyéndose en el fundamento sin fundamento que puede inaugurar, desde el contacto con la *sacralidad* de lo Abierto, una historicidad sin historia, la circulación incesante en el interior de la *originariedad* indemne del mito. No se trata, aunque el poema lo pretenda así con cierta grandilocuencia, de abolir definitivamente la historia. Hölderlin ya nos enseñó que toda *poiesis* está afectada sustancialmente por una historicidad. Se trata apenas de garantizar la apertura recurrente del *reorigen*, la autoborradora permanente de una historia que se trace en blanco sobre blanco y esté siempre, en todo punto, *re-partiendo*, *retejiéndose* en la escritura de un *texto* donde cada hilo pueda ser, al mismo tiempo, origen y fin.

En la oda primera, la escritura de la palabra «libertad», *ελευθερία*, presente en el himno nacional griego y por tanto clave en la refundación del país, se tematiza como un amanecer que se traza sobre el blanco del cielo y abre además una quiebra en el interior del Poeta, por donde nuevos blancos pueden divisarse como promesa de libertad e infinitud. Es la herida de lo griego que necesita de una lucha contra la historia para expandirse: «Mi boca aún en el barro ya te nombraba / Neonato rosado primer rocío moteado / Y desde entonces te moldeó al fondo del alba / La línea de los labios y el humo del cabello / La articulación te daba y la lambda la épsilon / El aéreo infalible caminar // Y desde aquel mismo instante se abrió en mi interior / Una cárcel desconocida pájaros grises y blancos / Al cielo disputando ascendieron»¹⁸¹. Ya en el pasado, Grecia y el Poeta, que aquí se identifican, ejecutaron determinadas acciones para salvar el mundo, según la oda tercera. Una de ellas es abrir una hendidura, una marca, en el tiempo, con la blancura de sus dientes que implican una agresividad *indemne*, inofensiva y pura: «Solo mordí en el Tiempo con dientes de piedra»¹⁸². Con esta marca que evoca las que en el «Génesis» horadaban los pétalos de las flores, la poesía y Grecia cumplen su labor fundamental: *religar* el mundo, la historicidad del mundo, a la *revelabilidad* de lo Abierto, generando un hueco sobre la superficie del tiempo por el cual pueda escapar toda su fuerza destructora, un punto en que ya nada esté sometido a él, que no le pertenezca e introduzca la alteridad, lo *impropio*, en su seno. Son las señales, aún muy dispersas, de una recuperación del espaciamento como estructura que desestructurará el *cosmos*. En la oda cuarta, tenemos otras dos muestras: la primavera, el renacer de la vida, o la memoria, de

¹⁸¹ «Στον πηλό το στόμα μου ακόμη και σε ονόμαζε / Ρόδινο νεογνό στικτή πρώτη δροσιά / Κι από τότε σου 'πλαθε βαθιά στα χαράματα / Τη γραμμή των χειλιών και τον καπνό της κόμης / Την άρθρωση σου 'δινε και το λάμδα το έψιλον / Την αέρινη άσφαλτη περπατηξιά // Κι απ' την ίδια εκείνη στιγμή μέσα μου ανοίγοντας / Άγνωστη φυλακή φαιά και άσπρα πουλιά / Στον αιθέρα ερίζοντας ανέβηκαν», *Ibidem*, p. 136.

¹⁸² «Μόνος εδάγκωσα μες στον Καιρό με δόντια πέτρινα», *Ibidem*, p. 142.

cuya potencia positiva de diferición hemos hablado más arriba, operan una apertura y una dilatación por medio de una imagería de los blancos y de la luz que ahora se trazan contra la tiniebla. Mayo, en primer lugar, abre una grieta en la opacidad nocturna de la muerte y el mal: «Magos se llevaron el cuerpo de mayo / Lo enterraron en una tumba del mar / En un pozo profundo lo encerraron / Se perfumaron la tiniebla y todo el Abismo»¹⁸³. En el segundo caso, la memoria, comparada a un insecto, es «esperma» en el interior de una matriz¹⁸⁴, blancura por tanto capaz de abrir a un origen y a un (re)nacimiento. Ella constituirá el punto de partida desde el que se restablecerá la ahistoricidad de lo griego, la hendidura que habrá de expandirse para ocupar todo el espectro de los sentidos y dilatar la luz. Lo hará como una araña capaz de *(re)tejer* desde un punto mínimo —la mordedura, de nuevo— una tela cada vez más amplia: «Se agitó como esperma en la oscura matriz / El insecto terrible de la memoria en la tierra / Y como muerde una araña así mordió la luz / Refulgieron las playas y todo el mar»¹⁸⁵. En el salmo quinto, justo a continuación, la memoria es «zarza incombustible»¹⁸⁶, *re-velación* que evoca el espaciamento del sujeto al principio del «Génesis» y que, como en la experiencia de Moisés en el Sinaí, difiere la visión, se remarca como *revelabilidad* o promesa. Elitis habla aquí de la memoria de su pueblo, la presunta diacronía ahistórica, incluso suprahistórica, de lo griego. Es ello por consiguiente lo que opera un sintomático emblanquecimiento en las tinieblas, a la par que desencadena el *reorigen* de la primavera, con su solo contacto: «¡Tocas mi mente y se duele el retoño de la Primavera! / ¡Castigas mi mano y se emblanquece en las tinieblas!»¹⁸⁷. Del mismo modo, la palabra pronunciada por el griego, con su boca inocente (blanca), abrirá a la posibilidad de un paraíso o de un absoluto, instaurará la *revelabilidad* lumínica —reinscripción del sol en el «candil» de la estrella nocturna que lo refleja— en que podrá esperarse la plenitud de lo *imposible*; será en el salmo octavo: «¡Pero tú en nuestra mano el candil de la estrella / con tu palabra encendiste, boca del inocente, / puerta del Paraíso!»¹⁸⁸. En el salmo undécimo, el Poeta recomienda a sus

¹⁸³ «Πάρθηκεν από Μάγους το σώμα του Μαγίου / Τό 'χουνε θάψει σ' ένα μνήμα του πέλαγου / Σ' ένα βαθύ πηγάδι τό 'χουνε κλειστό / Μύρισε το σκοτάδι κι όλη η Άβυσσο», *Ibidem*, p. 144. Es interesante reseñar que, aunque aquí resulte imposible reproducirlo, los versos de las odas se encuentran divididos en dos partes que una suerte de asterisco, o flor en las ediciones originales, separa. En el último verso de esta cita, como si quisiera representarse la escisión de la oscuridad que practica mayo, la palabra *σκοτάδι*, «oscuridad», queda partida en dos: *σκοτά * δι*.

¹⁸⁴ Nuevo pliegue, por tanto, de la poesía sobre la doble blancura de *khora* (la matriz) y del esperma.

¹⁸⁵ «Σάλεψε σαν το σπέρμα σε μήτρα σκοτεινή / Το φοβερό της μνήμης έντομο μες στη γη / Κι όπως δαγκώνει αράχνη δάγκωσε το φως / Ελαμψαν οι γιαλοί κι όλο το πέλαγος», *Ibidem*, p. 144.

¹⁸⁶ «Ακαντη βάτος», *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁷ «Αγγίζεις το νου μου και πονεί το βρέφος της Άνοιξης / Τιμωρείς το χέρι μου και στα σκότη λευκαίνεται!», *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁸ «Αλλά συ μες στο χέρι μας το λύχνο του άστρου / με το λόγο σου ανοίγεις, του αθώου στόμα / θύρα της Παράδεισος!», *Ibidem*, p. 148.

compatriotas abrir con la lengua y la escritura griegas una «fuente» que, presente ya en el pasaje del «Génesis» en que se hablaba de los componentes de la arquitectura isleña que dibujaban la «Virtud con los cuatro ángulos rectos», compendia muchos de los elementos del esquema del *hiato*. Se trata de la «fuente de Mavroyenis», un tipo de construcción disperso por diferentes lugares del país pero cuyo modelo en este caso parece haber sido la que se erige en la calle principal de la capital de Paros, la isla del mármol clásico. Se trata de unas fuentes que simbolizan la persistencia del helenismo bajo los rigores históricos de la dominación otomana, son por tanto el punto de quiebra de la clausura histórica que constriñe a lo griego tras la cerca de una alteridad opacante. Aluden asimismo al *origen* de lo que mana puro e incesante, así como al intersticio o la abertura (en la roca, en la solidez de lo impenetrable) que constituye simultáneamente una apertura y escribe en blanco sobre blanco, blanco del agua sobre blanco del mármol pario¹⁸⁹ o de la piedra. Proyecta también la transparencia del agua que deja ver, entre reflejos, lo que oculta, el fondo de la fuente; es, por tanto, el *retejer* del *himen*. En cualquier lugar en que se encuentren, este doble elemento de la lengua y la fuente, signos inaugurales *reinscritos* en el *texto* que contribuyen a originar, permitirá a los griegos horadar la opacidad de la historia y descerrajar la tierra clausurada religándose a la infinitud de lo Abierto: «Dondequiera, hermanos, que os encontréis, grito / dondequiera que se pose vuestro pie / abrid una fuente, / vuestra propia fuente de Mavroyenis»¹⁹⁰. El mismo sol nacerá y será «sostenido» por esa abertura múltiple, pliegue de blancos y de sentidos, que es la fuente, en el intersticio del mediodía: «Buena es el agua / y pétrea la mano del mediodía / que tiene al sol sobre su palma abierta»¹⁹¹. Se trata nuevamente de un reflejo del sol, de una reinscripción que permite verlo, *heliotrópicamente*, sólo a través de una diferición —el *himen* del agua, la *re-velación*— que lo hace devenir signo y lo arranca a las alturas tutelares del sentido. La transparencia (re)fundada por la fuente —la lengua—, que es isomorfa en ello del poema y del *cosmos* textual, permitirá una legibilidad interior que ha de hacer equivalentes, en su fuerza moral e *indemnizadora*, la intimidad del sujeto, los grandes monumentos de la literatura griega y el manar irrefrenable del agua sobre el mármol: «El habla que no conoce mentira / que en voz alta recite mi mente / que mis entrañas se vuelvan legibles / [...]

¹⁸⁹ En este aspecto, la fuente de Mavroyenis marca también la diacronía o ahistoricidad de lo griego, enlazando el blanco del mármol pario clásico con la blancura parlante y popular de la Grecia contemporánea. Y, dando un giro más a la reflexión, acaso la etimología de Μαυρογένης, «el linaje negro», sugiera en la imagen que este blanco de Grecia y de la lengua brotan, en el seno de la historia, de una negrura sobre la que se inscriben.

¹⁹⁰ «Όπου, φωνάζω, και να βρίσκεστε, αδελφοί / όπου και να πατεί το πόδι σας / ανοίξετε μία βρύση / τη δική σας βρύση του Μαυρογένη», *Ibidem*, p. 156.

¹⁹¹ «Καλό το νερό / και πέτρινο το χέρι του μεσημεριού / που κρατεί τον ήλιο στην ανοιχτή παλάμη του», *Ibidem*, pp. 156-157.

/ Dondequiera que os encuentre el mal, hermanos, / dondequiera que se ofusque vuestra mente / recordad a Dionisios Solomós / y recordad a Aléxandros Papadiamandis. / El habla que no conoce mentira / dará reposo al rostro del martirio»¹⁹². Todos esos elementos, partiendo de una lectura —lectura blanca, sin duda—, propician la inversión del mal y la *regeneración* de lo vivo y de lo *indemne*, de la *sacralidad* perdida bajo el imperio de la historia.

La cuña blanca del delfín no faltará tampoco en «La Pasión». Será en el salmo inmediatamente posterior, el duodécimo. La alianza de sentidos entre la fuente y el delfín queda de ese modo subrayada. El texto sitúa al Poeta en el punto más profundo de la desdicha histórica —se trata del poema que cierra la segunda de las tres partes de «La Pasión», el centro pues del centro de la obra, el núcleo del abismo de la historia—, la mitad de la noche que marca la máxima lejanía respecto de la intersticialidad griega del mediodía¹⁹³. Peleándose con las sábanas como en el sueño que precedía a la entrada de las muchachas en el «Génesis» —pasaje con el que hay más de un paralelismo—, el Poeta ve una pesadilla y trata de salir de la plena oscuridad en que se encuentra. Para ello, pide a los vientos intersticiales —sintomáticamente conocedores del «secreto»— invocados ya en el primer himno que penetren en su visión como una cuña y presenten a sus ojos la blancura de un delfín surcando el mar: «Vientos viejos barbudos / guardianes y llaveros de mis antiguos mares / vosotros que conocéis el secreto / traedme ante los ojos un delfín / ¡Ante los ojos traedme un delfín / que sea veloz, y griego, y que sean las once!»¹⁹⁴. La evocación de la experiencia relatada en «Crónica de una década», como he mencionado más arriba, es clara. El delfín, nuevamente, representa la blancura griega (re)inscrita sobre una superficie blanca en el momento que divide al día en dos, el momento que abre el tiempo a la epifanía de todos los milagros. Abriendo un surco a su paso¹⁹⁵, escribiendo a su vez sobre el mar o respunteándolo en un *retejer*

¹⁹² «Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα / μεγάλωφωνα το νου μου ν' απαγγείλει / ευανάγνωστα να γίνουν τα σωθικά μου. / [...] / Όπου και να σας βρίσκει το κακό, αδελφοί / όπου και να θολώνει ο νους σας / μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό / και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. / Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα / θ' αναπαύσει το πρόσωπο του μαρτυρίου», *Ibidem*, p. 157.

¹⁹³ Dice literalmente «en lo más hondo de la medianoche» («στα βαθιά μεσάνυχτα»), *Ibidem*, p. 158.

¹⁹⁴ «Άνεμοι γέροντες γενειοφόροι / των παλιών μου θαλασσών φρουροί και κλειδοκράτορες / εσείς που κατέχετε το μυστικό / σύρετέ μου στα μάτια ένα δελφίνι / Στα μάτια ένα δελφίνι σύρετέ μου / νά 'ναι ταχύ, κι ελληνικό, και νά 'ναι η ώρα έντεκα!», *Ibidem*, p. 158.

¹⁹⁵ El surco del delfín es isomorfo al que genera en su caminar la muchacha a la que Elitis canta en *El Monograma*. Ambas figuras, emblemas del blanco y el *hiato*, redimen el tiempo y la historia en la hendidura que trazan a su paso. En el pasaje en cuestión se menciona también al delfín y se alude al color blanco que se entrelaza con el azul del mar: «Te he mirado de tal modo que me basta / Que haya sido absuelto el tiempo entero / En el fondo del surco que dejás a tu paso / ¡Como un delfín novato que camine // Y que juegue mi alma con el azul y el blanco!» («Έτσι σ' έχω κοιτάξει που μου αρκεί / Νά 'χει ο χρόνος όλος αθωωθεί / Μεσ στο αυλάκι που το πέρασμά σου αφήνει / Σαν δελφίνι πρωτόπειρο ν' ακολουθεί // Και να παίζει με τ' άσπρο και το κυανό η ψυχή μου!»), *Ibidem*, p. 258.

incontenible —recordemos que ésa era la expresión utilizada al describir la experiencia entre Paros y Naxos—, borrará la escritura de la historia —la sangre del sacrificio sobre la mesa del altar que evoca acaso el declinar de las religiones institucionales— devolviéndola a su punto cero, a un *reorigen* puro o *indemne*. Compensará asimismo el martirio, como la fuente de Mavroyenis o la tradición literaria griega en el poema anterior: «Que a su paso borre la mesa del altar / y que cambie el sentido del martirio»¹⁹⁶. Y en la blancura de la espuma que proyectará hacia el cielo, destruirá la perfidia de halcones o sacerdotes (reunidos aquí en virtud de la proximidad de su significante), emblema de aquellos que asesinan la pureza en la exterioridad —el cielo— que el mar, como la escritura, se ve obligado a reflejar: «¡Que sus espumas blancas salpiquen hacia arriba / y ahoguen al Halcón y al Sacerdote!»¹⁹⁷. También *desmecanizará* los instrumentos del sacrificio religioso e histórico, devolviéndolos a una *sacralidad* mucho mayor que aquella sobre la que han sido enajenados: la *sacralidad* de lo indemne, la *revelabilidad* antes de la *revelación*: «¡Que a su paso disuelva la forma de la Cruz / y devuelva la madera a los árboles!»¹⁹⁸. Allí es hacia donde debe conducir la escritura blanca del delfín, hacia el desierto que espera el recomienzo del mecanismo de lo sagrado y, en virtud de ello mismo, se erige en garantía ineludible de su continuidad. Finalmente, el Poeta pide al delfín que, replegando los blancos, surque su memoria con su ancha cola, a la vez escritura, instrumento de escritura y superficie que se ofrece a la inscripción. Con ello abrirá un intersticio o un espaciamiento en lo que ya lo es, el blanco de la memoria, para instituir de ese modo el punto de fuga de una *revelabilidad* superior a los recuerdos impresos de manera efectiva sobre ella. La ilegibilidad de la memoria, recorrida por escrituras blancas, la devolverá así a su condición de puro espaciamiento entre cuyos pliegues se ha *re-velado* ya, diferida tras la transparencia del *himen* «no trazado», es decir, no rasgado, la verdad: «Que su ancha cola me surque / con un sendero no trazado la memoria»¹⁹⁹.

Todas estas operaciones de apertura, sin embargo, se encuentran aún agazapadas tras los deseos o en los sueños. Como demuestra el salmo decimocuarto, predomina todavía la cerrazón de la historia auspiciada por el racionalismo de estirpe occidental, verdadero culpable de la clausura de la *significancia* y de la transparencia griegas. Las murallas que la sensatez humana erige son la inversión de la figura del

¹⁹⁶ «Να περνά και να σβήνει την πλάκα του βωμού / και ν' αλλάζει το νόημα του μαρτυρίου», *Ibidem*, p. 158.

¹⁹⁷ «Οι αφοί του λευκοί ν' αναπηδούν επάνω / τον Ιέρακα και τον Ιερέα να πνίξουν!», *Ibidem*, p. 158.

¹⁹⁸ «Να περνά και να λύνει το σχήμα του Σταυρού / και στα δέντρα το ξύλο να επιστρέφει», *Ibidem*, p. 158.

¹⁹⁹ «Η ουρά του η πλατιά μου αυλακώνει / από δρόμο ανεχάραγο τη μνήμη», *Ibidem*, p. 158.

himen o el velo, las instauradoras de una opacidad cuya impenetrabilidad se sustenta no en lo indecible de un *entre* que posibilite la visión, sino en la solidez positiva de una frontera que se quiere infranqueable: «La sensatez de los hombres ha cerrado las fronteras. / Ha amurallado los costados del mundo / y por el lado del cielo ha levantado los nueve torreones / y encima de la mesa del altar ha inmolado el cuerpo / muchos guardianes ha situado en las salidas»²⁰⁰. La marcación de la alteridad supone, aquí, el confinamiento de un solo lado de la frontera, la cerrazón a toda forma de alteridad indeterminada. El racionalismo y el utilitarismo moderno, por tanto, han obstruido las salidas que podrían mantener el mundo abierto a lo *imposible*. El acceso al cielo está sellado, lo mismo que los costados de la tierra. Lo cual demuestra que el *cosmos* autosuficiente que Elitis había trazado en el «Génesis» y volverá a perfilar en «El Gloria» no entendía de este modo el cierre sobre sí mismo. Más bien lo hacía como la *espectralidad* que, no teniendo un *lugar*, no poseyendo más estructura que el *hiato* que la desestructura, cifra su integridad en su misma indefensión, en un *tener lugar* que, lo mismo que un *fantasma*, está incapacitado para sufrir heridas. Viviendo suspendido en el filo, es todo él apertura, y la practica sobre cada objeto que toca. Será precisamente ese *cosmos* textual el que tenga como misión, aliado a la poesía, a Grecia y a la escritura, abrir por consiguiente vías de entrada —de salida— en las murallas, intersticios que sustituyan a los que abrían los vientos que la sensatez de los hombres también ha desterrado, extendiendo la oscuridad y la negrura: «Se han ido se han ido / el Maestral con su sandalia puntiaguda / y el Gregal insensato con sus rojas velas ladeadas. / Se han ido / y muy al fondo bajo la tierra se ha nublado, levantando / un guijarro negro / y truenos, la ira de los muertos»²⁰¹. Hölderlin dice en «Patmos» que «donde hay peligro / crece lo que nos salva»²⁰². Y así es, precisamente, como en la oda novena, de una hendidura entre las ruinas, ruinas modernas que son también las ruinas antiguas —diacronía de lo griego, eternidad de las muertes y de los renacimientos—, la vida es capaz de hacer brotar, a través de un resto de sangre, una amapola, *reorigen* que espacia la cohesión del mal y de la historia: «La vida que todo ha derrochado / ¡Sobre las ruinas ha clavado una amapola que brilla!»²⁰³. La misma entrega de la sangre que supone la muerte significa, *autoinmunitariamente*, la quiebra de la destrucción que inaugura

²⁰⁰ «Τῶν ἀνθρώπων ἡ φρόνησις ἐκλείπει τὰ σύνορα. / Τείχιζε τὶς πλευρὲς τοῦ κόσμου / καὶ ἀπὸ τοῦ μέρος τ' οὐρανοῦ σήκωσε τὶς ἐννέα ἐπάλλξεις / καὶ στὴν πλάκα ἐπάνω τοῦ βωμοῦ σφαγίασε τὸ σῶμα / τοὺς φρουροὺς πολλοὺς ἐστήσε στὶς ἐξόδους», *Ibidem*, p. 160.

²⁰¹ «Φύγανε φύγανε / ὁ Μαῖστρος με τὸ μυτερό τοῦ σάνταλο / καὶ ὁ Γραῖγος ὁ ἀσυλλόγιστος με τὰ λοῦξά τοῦ κόκκινα πανιά. / Φύγανε / καὶ βαθιά κάτω ἀπ' τὸ χῶμα συννέφιασε ἀνεβάζοντας / χαλίκι μαύρο / καὶ βροντὲς, ἡ οργὴ τῶν νεκρῶν», *Ibidem*, p. 160.

²⁰² HÖLDERLIN, F. (2005), p. 395.

²⁰³ «Η ζωή που τα πάντα σπατάλησε / Στα χαλάσματα κάρφωσε μία παπαρούνα που λάμπει!», ELITIS, O. (2002), p. 161.

otra primavera. La imagen se repite en la oda décima. La capacidad de fracturar la solidez estéril de la piedra para extraer de ella una flor y (re)inaugurar así la posibilidad de la vida es presentada como acción propia del Poeta y de Grecia: «A mi patria de nuevo me asemejé / Florecí entre las piedras y crecí»²⁰⁴. Igualmente, en la oda undécima el Poeta se convierte en el «monje de las cosas florecientes», es decir, de todo aquello que se abre o se encuentra en constante apertura. Por ello, cercano ya el poema a la (re)apertura final de «El Gloria», su juicio origina una brecha, semejante a la mordedura que veíamos al principio, en el tiempo, en cuya hendidura podrá inscribirse la utopía poética que anunciará el absoluto de una «Deificación» o una inmortalidad. Ello sucederá además a una hora intersticial, cortada como por el juicio por una suerte de manecillas del reloj de la naturaleza —de la atemporalidad mítica, pues—, los lirios: «Pero entonces a las seis de los lirios erectos / Cuando mi juicio abra una brecha en el Tiempo / El undécimo mandamiento surgirá de mis ojos / El mundo será éste o no será / El Parto la Deificación el Siempre / Que con la justicia de mi alma habré / Proclamado yo, el más justo»²⁰⁵. Lo que surgirá de esa brecha ahistórica practicada sobre las murallas de lo real será el único mundo posible, *cosmos* que compendiará el constante *reorigen* (Parto, nacimiento además de la hendidura del útero) con la eternidad y la *revelabilidad* de lo sagrado (Deificación y Siempre). *Cosmos* textual, también, *indemnizado* desde la abertura del espaciamento de sus propias palabras, comprometido a seguir generando, interminablemente, su mismo origen, diseminándolo siempre más al fondo, sustrayéndose a la clausura y a la muerte. *Cosmos* asimismo griego, nacido de la escritura griega y de los valores griegos del hiato, *mundo en el mundo* que se inserta como una cuchilla inmaterial para seguir prometiendo la plenitud.

El «Profético» es, a continuación, acaso el gran texto de la Anunciación en el *Axion Estí*. Constituye la descripción de la utopía poética que sin embargo no deja de ser a su vez espaciamento, fundación de la *revelabilidad* que se remarca en las constantes distancias y desencajamientos temporales que se establecen entre el enunciador, el Poeta, y los diversos tiempos de su enunciación. Es sobre ellos acaso, sobre esos intervalos indecibles, donde cabe esperar la operación *resacralizadora* de la poesía. El fragmento comienza con la pretensión de borrar del cielo los signos de las religiones ya periclitadas, en una suerte de iconoclasmo moderno que buscase derrocar los ídolos para preparar la superficie blanca de un nuevo desierto *premesiánico*. El cielo blanco alojará la pureza de una *revelabilidad* sin dioses, es decir, de una *sacralidad* en su punto cero: «Barriendo reliquias de viejas estrellas y

²⁰⁴ «Της πατρίδας μου πάλι ομοιώθηκα / Μεσ στις πέτρες άνθισα και μεγάλωσα», *Ibidem*, p. 164.

²⁰⁵ «Αλλά τότε στις εξ των υψωμένων κρίνων / Που η κρίση μου θα κάνει ρήγμα του Καιρού / Η ενδέκατη εντολή θ' αναδυθεί απ' τα μάτια μου / Ή θά 'ναι αυτός ο κόσμος ή δε θά 'ναι / Ο Τοκετός η Θέωσις το Αεί / Που με τα δίκαια της ψυχής μου θά 'χω / Κηρύξει ο δικαιότερος», *Ibidem*, p. 167.

esquinas del cielo cubiertas de telarañas, la tempestad que engendrará la mente del hombre»²⁰⁶. En este escenario, sólo será posible ya la Anunciación, practicada por el Poeta-profeta desde una lejanía temporal que subvierte todos los órdenes lógicos abriendo, en consecuencia, una brecha en el tiempo y en la muralla de la sensatez humana. Será el sol, de nuevo subordinado a él, con menor amplitud de visión, quien le pida una descripción de lo que ve desde su destierro, en el siglo futuro que ocupa en contacto con lo Abierto donde se *re-velan* todos los sucesos de una historicidad subvertida en su orden y en su efecto desde la diseminación escritural de todos los orígenes y todos los centros, una historicidad que, alejada de la condición lineal del tiempo humano, permite moverse en todas direcciones: «Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?»²⁰⁷. Su palabra, entonces, abre a la utopía futura, penetra en el porvenir describiendo, sólo por su poder anunciador, hechos que aún no han sucedido o que se verifican en la propia distancia temporal que el Poeta les impone. Sin embargo, en ese futuro que, según analizamos en el capítulo anterior, es en ocasiones pasado o presente para el lector, también la fuerza del número, la sensatez y la historia ejercerán una clausura que deberá quebrarse en el interior de lo que podríamos llamar, antes que utopía cumplida, *atopía* poética. El Poeta abrirá para ello su propio cuerpo, generando una nueva hendidura que dejará ver unas «ruinas interiores» y verterá al exterior «la salud de la tempestad», la pureza *indemne* con que romper la cerrazón de la historia. Como en las imágenes de la flor entre las ruinas, en este caso sobre ese intersticio mínimo que acaso se identifique con el poema podrá fundarse el nuevo *cosmos*, basado por consiguiente en la solidez de lo *espectral*, de la interioridad indecible del Poeta donde se funden, en oposición armónica, lo finito y lo infinito²⁰⁸: «Entonces, ya sin otro destierro, dónde se lamentará el Poeta; vaciando de su pecho abierto la salud de la tempestad, volverá para detenerse entre las hermosas ruinas interiores»²⁰⁹. Se trata de un *reorigen* que pliega el texto sobre sí mismo o, por mejor decir, lo despliega, situado de nuevo en la doble posición de desencadenante intersticial de un mundo y *cosmos* textual originado al mismo tiempo. Con esta apertura, en todo caso, el Poeta garantiza la posibilidad de una palabra fundante, pronunciada por «el último de los hombres» en el filo entre la aniquilación apocalíptica de un mundo y el renacimiento *mesianico* de otro. Esa palabra presumiblemente blanca pondrá de nuevo en marcha la inscripción

²⁰⁶ «Λείψανα παλιών άστρων και γωνιές αραχνιασμένες τ' ουρανού σαρώνοντας η καταγιδα που θα γεννήσει ο νους του ανθρώπου», *Ibidem*, p. 167.

²⁰⁷ «Εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, λέγε, τί βλέπεις;», *Ibidem*, p. 167.

²⁰⁸ Ésa es acaso la clave de «la salud de la tempestad», hecha también del choque de contrarios que no se sintetizan, del contacto irresuelto de cielo y tierra, generadora a un tiempo de destrucción y de (re)nacimientos.

²⁰⁹ «Τότε, μην έχοντας άλλη εξορία, πού να θρηνήσει ο Ποιητής, την υγεία της καταγιδας από τ' ανοιχτά στήθη του αδειάζοντας, θα γυρίσει για να σταθεί στα ωραία μέσα ερείπια», *Ibidem*, p. 169.

sucesiva de los blancos: sobre ella podrá crecer la hierba, y surgirá la mujer «como un rayo de sol», luz o piel blanca, *espectralidad* angélica que amplifica aún más la Anunciación instaurando de nuevo la inagotabilidad *po(i)ética* de los espaciamientos que se dan como *revelabilidad*: «Y el último de los hombres dirá su primera palabra, que crezca la hierba, que surja la mujer a su lado como un rayo de sol»²¹⁰. El sol, como puede verse, se entregará nuevamente en sus energías, ineludiblemente diferido en este naciente *cosmos*-texto que poco a poco *reteje* el *himen* con sus blancos. La profecía del «Profético», en cualquier caso, concluye con la predicción del infinito imperio de otro estado intersticial, el de los sueños, en una prolongación indefinida de los tiempos que no parece culminar en un cumplimiento capaz de clausurarlos: «Y los sueños cobrarán venganza, ¡y sembrarán generaciones por los siglos de los siglos!»²¹¹. La acción de la poesía, por lo tanto, es únicamente de apertura, promesa y diferición, hiato que conduce a la *significancia* más allá de la opacidad de la *significación*, contacto y distancia insalvable con lo *imposible*. El siglo futuro *atópico* que se prometía en el texto, aquél que ocupaba el Poeta, acaba convertido en un trayecto inacabable hacia otra cosa, los «siglos de los siglos» que no se remansan en ningún punto sino que marcan una borradura y un recomienzo en el instante mismo en que parecería haberse alcanzado un *destino*. Es la ahistoricidad que hace, acaso contra su voluntad, repartir la historia, frustrando reiteradamente el éxito de su programa teleológico. De ahí que el paraíso prometido no sea descrito, sino anunciado, como sucede en la oda duodécima, donde se habla de limpiar o borrar la tierra por medio del viento que surge de la hendidura en el pecho del Poeta, con el objeto de generar el blanco en que pueda inscribirse —*aparecer* (*φαίνομαι*), epifánicamente— una forma clásica, escritural o intertextual —requerida por tanto de una nueva acumulación de lecturas que sólo remiten a otras lecturas—, de paraíso: «Desnudo mi pecho y se desatan los vientos / Y barren las ruinas y las almas ya rotas / Y de sus densas nubes limpian / A la tierra, ¡para que surjan los Prados Bienaventurados!»²¹². Los dos últimos salmos de «La Pasión» siguen refiriéndose a una *dirección*: el Poeta se encamina hacia un «país lejano» sin pecado o sin arrugas. La fase de la historia, de la *significación* y de la extranjería está a punto de superarse. Grecia, la poesía y el *texto* —en los más diversos sentidos— volverán a imponerse a través del hiato que ellos mismos constituyen y que no ha dejado de comparecer una y otra vez en «La Pasión». El Poeta contempla antes de ello «grandes misterios» que

²¹⁰ «Και τον πρώτο λόγο του ο στερνός των ανθρώπων θα πει, ν' αψηλώσουν τα χόρτα, η γυναίκα στο πλάι του σαν αχτίδα του ήλιου να βγει», *Ibidem*, p. 169.

²¹¹ «Και θα λάβουνε τα όνειρα εκδίκηση, και θα σπείρουνε γενεές στους αιώνες των αιώνων!», *Ibidem*, p. 169.

²¹² «Γυμνώθω τα στήθη μου και ξαπολούνται οι άνεμοι / Κι ερείπια σαρώνουνε και χαλασμένες ψυχές / Κι απ' τα νέφη τα πυκνά της καθαρίζουν / Τη γη, να φανούν τα Λιβάδια τα Πάντερπνα!», *Ibidem*, p. 170.

remiten nuevamente a hendiduras blancas de *revelabilidad*: «Grandes misterios veo, y extraños: / Fuente la cripta de Helena. / Tridente con delfín el signo de la Cruz. / Puerta blanca la impía alambrada. / Por donde con gloria pasaré»²¹³. Son, como puede observarse, algunas de las figuras presentes a lo largo de «La Pasión». La tumba de Helena —la belleza muerta del clasicismo, de una grecidad aparentemente periclitada, al tiempo que la apertura del sepulcro y la intersticialidad de lo femenino— es contemplada ahora bajo la forma de una fuente como la de Mavroyenis, origen perpetuo de lo griego que puede constituirse en pórtico para uno de los infinitos renacimientos marcados en su diacronía ahistórica e inmarcesible. Mujer, tumba y fuente se entrelazan aquí para asomarnos a lo Abierto, a la *significancia* que conspira contra la opacidad de la *significación* y vuelve a darnos a leer la transparencia ilegible de los pliegues del blanco. El tridente con el delfín nos devuelve a los surcos de ese animal que sustituye en la limpidez de sus reflejos infinitos las formas instituidas de lo sagrado. Es, también, pórtico a una *sacralidad* que se pretende libre —pero acaso no lo sea, ya, desde este mismo instante— de los iconos inamovibles de la religión. Por último, las alambradas que evocan el sufrimiento de la guerra, el encierro y la cautividad, invierten su sentido tocadas por el dedo de lo poético y devienen las puertas blancas por donde el Poeta saldrá a la absoluta libertad de la promesa. Sobre el blanco griego de la cal, en el salmo decimooctavo, es donde se inscribirán las leyes de la utopía, generadas acaso por esa misma blancura de la inocencia, muros ya no erigidos por la sensatez de los hombres e impenetrables, sino fundamentos luminosos de un espaciamento que impone la legibilidad de lo ilegible: «En la cal ahora mis leyes verdaderas / encierro y confío. / Bienaventurados, digo, los fuertes que descifran lo Inmaculado»²¹⁴. ¿Cómo podría «descifrarse» la dimensión apofática de «lo Inmaculado»? Volvemos aquí a las escrituras blancas que no se dejan leer, o que imponen una incesante circulación entre lecturas, desplazamiento tropológico desencadenado por la (in)visibilidad de una zona elusiva de secreto. El blanco en que se inscriben las leyes de la utopía sobre la cal implica aquí la inserción de una Grecia trascendente y *espectral* en la Grecia real, no menos marcada por el hiato que la desestructura. Es el blanco sobre blanco que no descubre, en sus presuntos desciframientos, sino nuevos blancos siempre sígnicos, siempre diferidores de un presunto absoluto que apenas si se entrega en su *desapropiación*. Pero en eso consiste la bienaventuranza de una plenitud: en *destejer* los hilos de una escritura indecible *retejiendo* a la vez las condiciones de una

²¹³ «Μεγάλα μυστήρια βλέπω και παράδοξα: / Κρήνη την κρύπτη της Ελένης. / Τρίαίνα με δελφίνοι το σημάδι του Σταυρού. / Πύλη λευκή το ανόσιο συρματοπλέγμα. / Όθε με δόξα θα περάσω», *Ibidem*, p. 170.

²¹⁴ «Στον ασβέστη τώρα τους αληθινούς μου Νόμους / κλείνω και εμπιστεύομαι. / Μακάριοι, λέγω, οι δυνατοί που αποκρυπτογραφούνε το Άσπιλο», *Ibidem*, p. 171.

re-velación. Ello supone garantizar la *indemnidad*, es decir, lo *Inmaculado* —aquello que *concibe* conservando, siempre, el *himen*—, y acceder por tanto a la *sacralidad* de lo *san(t)o* y *salvo*, lo que resucita después de cada muerte cubierto por la carne mortal —la escritura, la transparencia del *espectro* y de la luz *otra*, originaria— que nos hace visible lo invisible, que nos vuelca en una mirada cegadora hacia lo -*imposible*. La *re-velación* definitiva —y es preciso añadir *por el momento*— de esta *revelabilidad* de la escritura, luz blanca o desierto, se dará en los últimos versos de este salmo que cierra, abriéndola, «La Pasión». Es nuevamente dentro del intersticio del mediodía, el instante sin sombras y sin dobles, por medio de una hendidura en la solidez de la piedra que traza letras ardientes —isomorfas del sol que domina la escena sin ningún privilegio metafísico— sin que ninguna mano se interponga. Esas grafías griegas, pertenecientes además a una tradición textual anterior, funcionarán, del mismo modo que la literatura de Dionisios Solomós o Aléxandros Papadiamandis —según vimos en el pasaje relativo a la fuente de Mavroyenis—, como el manantial de un nuevo *reorigen* que albergará, no una plenitud de significados, sino una multiplicidad de significantes y espaciamentos iguales a los que las hacen posibles: «Suenan la campana del mediodía / y lentamente en las ardientes piedras se graban las letras: / AHORA y SIEMPRE y LOADO SEA. / Siempre siempre y ahora y ahora los pájaros trinan / LOADO SEA el tributo»²¹⁵. El *afuera* del texto (el Yo pretendidamente tutelar del Poeta, entre otras cosas) ha perecido ya, y la escritura recupera todo el espacio —y, simultáneamente, lo constituye— para volver a instaurar la *significancia* ahistórica más allá de la *significación*. Es la *revirginización* postulada por Elitis como objetivo de la poesía, el *retejerse* del *himen* que mantendrá operativo el hiato *griego* en cuya versión heraclítea y hölderliniana se posibilita la oposición armónica de contrarios.

«El Gloria» es ya, por tanto, el retorno al *cosmos* textual donde la escritura significativa ha recuperado su preeminencia. En la medida en que comienza con las mismas palabras que se han grabado al final de «La Pasión» sobre la piedra, podemos entenderlo todo él como hendidura *espectral* trazada contra la solidez de la materia y del convencionalismo racionalista de una modernidad antigriega, hija de las Luces. Acaso por ello, lo primero que se introduce, como en el «Génesis», es la luz, una luz *otra* que parece marcar la apertura ontológica en la que ha de inscribirse el texto. Surge nuevamente como origen diferido que se escribe, al modo de un palimpsesto, sobre los múltiples borrados de otras luces y otras sombras, y nos enseña en su circularidad que aquélla que inauguraba el «Génesis» no era tampoco la de un origen puro, sino la huella ya espaciada de una reescritura que a un tiempo

²¹⁵ «Χτυπά η καμπάνα του μεσημεριού / κι αργά στις πέτρες τις πυρρές χαράζονται τα γράμματα: / ΝΥΝ και ΑΙΕΝ και ΑΙΩΝ ΕΣΤΙ. / Αιέν αιέν και νυν και νυν τα πουλιά κελαηδούν / ΑΙΩΝ ΕΣΤΙ το τίμημα», *Ibidem*, p. 171.

precede y sucede a toda inscripción. El texto, en ese aspecto, dice la luz antes de la luz, establece con ella una relación indecible por la cual ambos se encuentran antes y después del otro, compartiendo el doble carácter de lo fundante y lo fundado. «El Gloria» loa la luz antes del día, evocando de nuevo al Hölderlin de «Como en día de fiesta...», y sitúa por tanto el acto de la enunciación, no detentado ya por una voz personal, en un imaginario blanco absoluto que podríamos quizá denominar como *archirrevelabilidad*. Es el punto griego absoluto soñado por Hölderlin, aquel en que, en la perfecta compenetración entre lo subjetivo y lo objetivo, domina la infinita posibilidad, la confluencia entre la informalidad de lo aórgico y el formalismo de lo orgánico. De algún modo, pues, la escritura se precede a sí misma. De ahí que su alabanza a los presuntos componentes del mundo, devenidos ya puros significantes, constituya únicamente una autoloa del *cosmos* textual, que trataría en vano de buscar, en una anterioridad cada vez más lejana, su propio origen. La imposibilidad del discurso de hallar su propio origen —lo cual equivale a diseminarlo a lo largo de todos y cada uno de sus puntos²¹⁶— sugiere su infinitud. Infinitud y, por tanto, inagotabilidad de lecturas —y de escrituras— que lo sustraen a la historia y a la muerte, que le garantizan la *indemnidad* de lo inmortal y justifican su identificación con el «Siempre» en esa pareja de opuestos —siempre-ahora— postulada al final de «La Pasión». Sucede en el último verso de «El Gloria», donde la palabra «mundo» (*κόσμος*, *cosmos*) se refiere sin duda al entramado de escrituras que componen este texto y al universo griego *consagrado* en él: «¡Y Siempre el mundo pequeño, el Grande!»²¹⁷. Su eternidad y su sustracción a lo histórico, sin embargo, no significan más que una perpetua iterabilidad de orígenes y de historias, horadadas todas ellas sin embargo por el hueco de una alteridad —la *significancia* que las remite a lo Abierto— que las extraña, las desapropia y las *reorigina* sin cesar, borrándolas con los blancos en su mismo despliegue. La escenificación macrocósmica que se produce en la estructura general de la obra de este proceso (pureza del origen-degradación de lo histórico-retorno a la pureza) está reinscrita microcósmicamente por doquier en ella, como venimos viendo.

El texto comienza loando las propias palabras con que loa: «Loada sea la luz y la primera / plegaria del hombre grabada en la piedra / el vigor en el animal que guía al sol / la planta que cantó y despuntó el día»²¹⁸. Es evidente la referencia a la propia expresión «Loado sea» —título a su vez de la obra— aparecida al final del salmo decimoctavo sobre la piedra, y por tanto la autorreferencialidad irremediable

²¹⁶ ¿No evoca esta imagen del centro diseminado por toda la superficie la metáfora mística de Dios como la esfera cuyo núcleo está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna?

²¹⁷ «Και Αιέν ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας!», *Ibidem*, p. 183.

²¹⁸ «Αξιον Εστί το φως και η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου / η αλκή μες στο ζώο που οδηγεί τον ήλιο / το φυτό που κελάηδησε και βγήκε η μέρα», *Ibidem*, p. 172.

—repliegue sobre sí mismo— del *cosmos*-texto. No hay ya, si lo hubo en algún momento, *afuera* del texto ni *representación*, en consecuencia. El poema es un espejo vuelto sobre sí mismo donde no obstante se halla invertido el curso de las cosas. Lo demuestra el hecho de que no sea el sol-sentido el que preceda o guíe a sus criaturas, ni el que marque el despuntar del día, sino animales o plantas —significantes al fin y al cabo— quienes lo conduzcan y lo hagan aparecer en su mero estar presentes, en su *heliotropismo*. El centro se ha desplazado al margen, y viceversa. Nada tiene *un* lugar, mientras que todo *tiene lugar*. La escritura —la poesía, lo griego— precede al día, brota sobre un intersticio situado indecidiblemente entre la noche y el alba, (se) abre (en) el discurso *al tiempo* que no es posible distinguirla sustancialmente de él. En cierta medida, esta primera estrofa, aislada *temáticamente* de las que le siguen, atemática por cuanto se encuentra recorrida por la lógica del *hiato*, escenifica la problemática del origen y de la *revelabilidad* para simular la posibilidad de *un* origen y hacer *visible* el intersticio sobre el que se funda y se deshace, se cose y se descose, el *cosmos*-texto.

A partir de este punto, «El Gloria» es un canto a los valores, entes o elementos que componen la ahistoricidad de lo griego. Se asemeja a un muestrario de objetos que se limitase a presentarlos despojados de toda circunstancia, fotografiados en su singularidad. Es un catálogo de sustantivos aparentemente aislados y atemporales, y sin embargo recorridos en su mismo centro por una diacronía que los comunica, y nos comunica, con todos los estratos de la grecidad. A través del carácter sígnico de cada uno de ellos, todas las fases temporales y ontológicas de lo griego se dejan leer. Y, en la medida en que el origen del *cosmos*-texto infinito y eterno se disemina por doquier permitiéndonos circular en todas direcciones, desde cualquiera de esos objetos fetiche lograríamos llegar, a través de la transparencia escritural del *himen* y del *hiato*, a todos los demás. La analogía entre macrocosmos y microcosmos responde, en consecuencia, también a la lógica del blanco y la *significancia*, dado que impone una infinitud de lecturas que descansa sobre el *Ungrund* de un origen y un fin elusivos. Por lo demás, las figuras de ese blanco son aquí también abundantes. Desde las referencias a la blancura de las estatuas clásicas hasta las muchachas, el mar o la espuma, los blancos vuelven a inscribirse unos en otros, a funcionar como una bisagra entre lo inscrito y lo inscribible que perfila el *cosmos*-texto (Grecia) como un palimpsesto de estratos (a)históricos y escriturales que no se deja leer y, con ello, impide clausurar la lectura, impide hacer otra cosa que leer (y escribir). Puesto que sería prolijo repasar todos y cada uno de los blancos que se acumulan en «El Gloria», me referiré únicamente a unos pocos, aquellos que nos sigan diciendo *algo más* en el infinito juego de injertos y pliegues.

Resulta interesante por su densidad esta estrofa: «El poroso y blanco mediodía / una pluma de sueño que se eleva / el oro borrado de los pórticos / y el caballo rojo que se escapa»²¹⁹. En ella el poema canta a uno de los intersticios primordiales, del que he hablado ya repetidamente: el mediodía. Superficie de *revelabilidad* él mismo, cuña que inserta un espaciamiento en el mundo y en la tierra, no podría ser más que blanco y poroso, es decir, horadado por doquier en una translucidez que se opone a la opacidad de la luz que genera sombras. También lo es en la medida en que se remarca como isomorfo de la piel y la desnudez de una muchacha, otro mensajero angélico. El mediodía y sus rayos *espectrales* se duplican en esa pluma de leves reminiscencias mallarméanas que carece de peso y se eleva *re-velando*, levantando en el sueño el velo de lo real para sustituirlo ella misma, remarcándose en este *estado intersticial* del sueño o del dormir que se injerta en la opacidad de la conciencia. Es el ala que en el cenit del sol opera la transparencia (la *δια-φάνεια*, el *aparecer entre o a través*), interponiéndose entre los objetos del mundo y despojándolos de su materialidad. Los dos últimos versos, aparentemente sin relación alguna con los anteriores, constituyen un intertexto artístico que alude a dos realizaciones culturales concretas de la Grecia bizantina: los murales eclesiásticos y los iconos. Contienen, pues, una referencia histórica que, bajo la dialéctica entre presencia-ausencia, visibilidad-invisibilidad, se dibuja como un palimpsesto o un borrado que conduce a su vez al blanco. Para ello no describe hechos, instituciones o personajes, sino que acude al territorio representacional del arte. Y es precisamente en la retracción o en la ausencia de la historia o de las imágenes, en el blanco que sigue a su borradura y marca un perpetuo devenir y una prolongación de la *significancia*, en este pliegue entre lo que ya no es y lo que aún no es o entre una y otra imagen sucesiva, donde puede encontrarse lo que llamamos Grecia. El desierto de una diferición o un espaciamiento, el movimiento perpetuo de los hilos de escritura y el *himen* que nunca cesa de ofrecerse al trazo que lo respete borrándose (oro de los pórticos o caballo rojo de los iconos de los santos). Lo griego, pues, no se afirma sobre el dorado de los pórticos, sino sobre el hueco de su borradura. Es en el blanco que a la vez le precede y le sucede, le subyace y se le superpone, donde se *re-vela* la grecidad abriendo a nuevas imágenes y a nuevas inscripciones. Ocurre lo mismo que en el poema que tenemos entre manos, donde como hemos visto el territorio de lo griego se cimenta apenas en la intersticialidad de los blancos *exteriores e interiores*, en la pluma o el borrado constante que constituye este *cosmos* textual trazado en blanco sobre blanco. Y es, al mismo tiempo, la fuerza

²¹⁹ «Το πορώδες και άσπρο μεσημέρι / ένα πούπουλο ύπνου που ανεβαίνει / το σβησμένο χρυσάφι μες στους πυλώνες / και το κόκκινο άλογο που δραπετεύει», *Ibidem*, p. 174.

que construye el vacío del *hiato* con un trazo que sustrae materia al tiempo que se inscribe sobre ella, rasgadura y adición en el mismo movimiento.

Del mismo modo, la greicidad representada —encarnada, deberíamos acaso decir— en «El Gloria», así como el propio texto, se asienta en el intersticio entre dos elementos opuestos en un juego de notable complejidad. Se trata de los contrarios clásicos, el principio de lo femenino y el de lo masculino, anudados aquí con toda una serie de sentidos traslaticios entre los cuales se encuentran, duplicados o *desplegados* indecidiblemente, Grecia y la poesía, el blanco y el Poeta, escindidos así, a la vez que condición de la propia fractura, en torno a sí mismos, diseminando el *lugar* indelimitable de *khora* o del origen nunca simple. Bajo formas textuales diferenciadas del resto de la sección, el tramo final de cada una de las dos primeras partes de «El Gloria» canta a uno de estos opuestos en dísticos que contrastan con los cuartetos que les preceden y les suceden. El primero de ellos, que simula la disposición del Himno Acátisto, uno de los textos litúrgicos bizantinos centrales para la Ortodoxia, dirigido a la Virgen, alude a la vez a la feminidad arquetípica, a Grecia y a la poesía, todas ellas figuras, según hemos visto, de la *mediaticidad* del hiato. Son el espaciamiento, por consiguiente, que será espaciado a su vez por un blanco en apariencia más *primordial* que ellas, en su doble carácter de signo o escritura y superficie virgen —el *himen* de esta feminidad *pura*— que se abre interminablemente a la inscripción. Así, el texto se remarca en este gozne que convierte cada uno de sus *temas* en *otra cosa*, en la estructura que, en lugar de articularlo fiel y sólidamente, lo desestructura superponiendo blancos y espaciamientos con el objeto de ponerlo en contacto con la diferición de lo Abierto. La Virgen, la muchacha o la diosa clásica, fundidas aquí, responden explícitamente al modelo del surco que borra todo signo en su despliegue, abriendo como el delfín o el ascender del Poeta por la montaña en el «Génesis», a un *reorigen* en su *matriz* (*khora*) que se sitúa a un tiempo antes y después de la diferenciación sexual, de acuerdo con la lógica que estamos perfilando. Es también el *espacio* de la *revelabilidad* que se abre acaso en la borradura de las huellas, por cuanto en su despertar —la apertura de los ojos a la luz del día— habrán de cumplirse los milagros: «Salve a ti que caminas y se borran las huellas / Salve a ti que despiertas y se hacen los milagros»²²⁰. La segunda coda se refiere al principio masculino, el Poeta, no por ello menos sígnico —aquí se le ha reinscrito tras su intento de usurpar el espacio del sol o el sentido— o intersticial que la poesía o la femineidad arquetípica. Ello se demuestra en el hecho de que es a la vez los dos polos de la más básica contraposición: «PUES ÉL es la Muerte él es la Vida / Él lo Imprevisto y él la

²²⁰ «Χαίρε η που πατείς και τα σημάδια σβήνονται / Χαίρε η που ξυπνάς και τα θαύματα γίνονται», *Ibidem*, p. 174.

Norma»²²¹. Asimismo, se le describe a través de objetos que cortan o aniquilan, elementos que en definitiva abren un hiato o borran generando el blanco: «Él la recta de la planta que secciona el cuerpo / Él el foco de la lente que el espíritu abrasa»²²². Y, siendo la muerte, es a la vez el intersticio que le impide cerrarse sobre nosotros, dado que la mantiene simultáneamente alejada y próxima, fijándose como gozne que mira a ambos lugares —desde el *no lugar* de la utopía o la *atopía* del texto— para conectarnos con lo Abierto pero evitar, al modo del *himen*, que su indeterminación nos devore: «Él el túnel invisible que circunda el Hades»²²³. También es la tiniebla, la insensatez que se opone a la sensatez que en «La Pasión» levantaba murallas opacas, y abertura por donde penetra la esencia misma de la primavera —su abstracción, su diferición inmanifestada— mezclada con la luz: «Él la tiniebla y él la hermosa insensatez / Él la primavera de los aguaceros de la luz»²²⁴. Del matrimonio entre estos dos elementos, femenino y masculino, poesía y Poeta, de sus pliegues y repliegues, de sus diseminaciones y superposiciones como un palimpsesto de escrituras blancas, nace el poema o el *cosmos* textual como producto —que inexplicablemente sigue conteniendo a sus productores o se identifica con ellos— afectado por la escisión o la desrealización que le causa el *hiato* que lo recorre y que lo constituye. Ese hiato se explicita inmediatamente después de los dísticos dedicados al Poeta bajo el término *χάσμα*, que remite a la sima o a la boca que se abre en la superficie de la tierra, así como a la interrupción o el vacío en una secuencia compacta. Es una sima que, como el espacio de la *revelabilidad*, se llena de flores, abundando en la metáfora de la flor entre las ruinas que aparecía en «La Pasión». El proceso se vincula además al ascenso espiritual teorizado por Plotino: «[Loados sean] los nueve peldaños que ascendió Plotino / la sima del seísmo que se llenó de flores»²²⁵. El abismo abierto por el terremoto, por tanto —acaso la sacudida que provocan sobre la cohesión de lo real la poesía o el anhelo místico—, es el *Ungrund* sobre el que ha crecido y con el que se identifica el poema, la nada originada que se constituye en (*re*)origen de toda vida. Se trata del blanco reinscrito, el intersticio indecidible que sigue siendo tierra, que la sustrae y le añade a la vez la *indemnidad* en progreso de las flores. Catástrofe y *sanación* a un tiempo, el terremoto de la poesía nos remite a la tempestad que en el «Profético» debía salir del

²²¹ «ΟΤΙ ΑΥΤΟΣ ο Θάνατος και αυτός η Ζωή / Αυτός το Απρόβλεπτο και αυτός οι Θεσμοί», *Ibidem*, p. 179.

²²² «Αυτός η ευθεία του φυτού η το σώμα τέμνοντας / Αυτός η εστία του φακού η το πνεύμα καίγοντας», *Ibidem*, p. 179.

²²³ «Αυτός η αόρατη σήραγγα που υπερκερά τον Άδη», *Ibidem*, p. 179.

²²⁴ «Αυτός το σκότος και αυτός η όμορφη αφροσύνη / Αυτός των όμβρων του φωτός η εαροσύνη», *Ibidem*, p. 179.

²²⁵ «Τα εννέα σκαλιά που ανέβηκε ο Πλωτίνος / το χάσμα του σεισμού που εγιόμισε άνθη», *Ibidem*, p. 180.

pecho del Poeta para regenerar el *cosmos*. Es la discontinuidad que quiebra la opacidad de lo terrestre y lo mantiene en un constante renacer sobre el hiato del significativo. Como si por la muerte del mundo en la palabra surgiera otro mundo, una primavera más profunda —la «primaverariedad»— nacida del abismo sin fondo del ser y el no ser. Se explica acaso así que el Poeta sea la muerte y la vida, y además el túnel que impide a aquélla cerrarse definitivamente sobre nosotros. Es la garantía, en ese hiato que circunda al Hades, de que las flores volverán una y otra vez a colmar el desierto del sentido. Así parece aclararse dos estrofas después, cuando el poema es vinculado a la palidez y a la Anunciación de un espaciamiento semejante a la muerte: «Loado sea el trompeteo aqueruso / y la ígnea palidez antes de la visión / el poema que arde y resuena la muerte / las palabras cortantes y suicidas»²²⁶. Lo poético es en consecuencia el eco de la muerte, el anuncio sobre un blanco del espaciamiento supremo, la *revelabilidad* que precede a la visión, a toda *re-velación*. Es siempre anterioridad y promesa, bien sea de muerte o de resurrección, que en este caso se hallan, como hemos visto, indisolublemente ligadas. El poema se identifica también como quemadura e incisión. Es la palabra que imprime una huella y al mismo tiempo lo reasume todo en su hendidura, la que borra y se borra, «cortante y suicida», fundando la posibilidad de un (re)nacimiento del mundo que ha perecido sobre su trazo candente, y la que se *reorigina* igualmente en la sucesión de su devenir, aniquilándose en su fugaz despliegue para auspiciar en el hueco de esta doble —o cuádruple— marca la *presencia*, como una restancia a la vez exterior e interior a la serie de los blancos, de la poesía.

Por lo demás, el poema se halla volcado enteramente sobre la infinitud de lo Abierto. La estrofa inmediatamente posterior lo evidencia al hablar de la luz blanca: «La íntima luz de blancura lechosa / a imagen y semejanza del infinito / las montañas sin molde que producen / imágenes idénticas de lo eterno»²²⁷. Ese blanco indecible —íntimo, *espectral*, sin origen ni destino— es la fallida mimesis de lo *imposible*, la inconcebible representación de la nada que, en la ilegibilidad de su pura *significancia*, nos desplaza hacia una comprensión escritural del absoluto; hacia una concepción de la escritura y sus espaciamientos como el único absoluto —promesa de absoluto— sobre el que contemplar el sol. El *cosmos* textual, entramado de grafías cuyos ojos miran por nosotros hacia lo Abierto, manifiesta de este modo la ausencia de un significado en que el circular de las lecturas pudiera detenerse. Traspasado el *himen* de la escritura, sólo hallaríamos la aniquilación del abismo, la ceguera total. Manteniéndonos de este lado, en cambio, el absoluto se nos ofrecerá como lectura,

²²⁶ «Ἀξίον Ἑστὶ το πρὶν τῆς οὐρασίας / ἀχερούσιο σάλπισμα καὶ πύρινη ὥχρα / το καιούμενο ποῖημα καὶ ἡχείο θανάτου / οἱ δορύαιχμες λέξεις καὶ αυτοκτόνες», *Ibidem*, p. 180.

²²⁷ «Το ἐνδόμυχο φῶς που ἀσπρογαλιάζει / κατ' εἰκόνα καὶ ομοίωση τοῦ ἀπείρου / τα χωρὶς ἐκμαγεῖο βουνά που βγάζουν / ἀπαράλλαχτες ὅψεις τοῦ αἰωνίου», *Ibidem*, p. 180.

lectura blanca que no puede culminar, que necesita multiplicar y superponer los *hímenes* —las lecturas y las escrituras— con objeto de preservar, en la imposibilidad de un desciframiento, la mirada. Ésa es la verdadera infinitud que traslaticiamamente *imita* la luz blanca en la vaciedad de su dimensión imaginal. Y esa misma falta de referentes más allá del signo, la ausencia de un verdadero y efectivo *fuera del texto*, es lo que acaso nos plantean las «montañas sin molde» que *figuran* de un modo perpetuamente iterable lo eterno. El significante tiene el pleno dominio del *cosmos* griego. Lo que en él vemos, las palabras que leemos en el poema, no parten de ningún *lugar* ni de ningún modelo. No les precede un sentido ni podría sucederles. Y, sin embargo, lo postulan como origen vacío siempre diferido. Son huellas todas de un molde que no existe sino en su ausencia, huellas en definitiva de una huella. En la incontenibilidad de su multiplicación, de la mutua conexión de los signos, que no sabrían detenerse en instancia alguna que prevaleciese ontológicamente sobre ellos —en un molde—, se cifra por tanto la eternidad —como vimos más arriba a propósito de la diseminación del origen— que los montes nos *dan a ver*. No hay mimesis porque todo es mimesis, sólo el gesto de la escritura puede transmitir, sin salir de lo imaginal o de la lectura, un *sentido*, mucho más cuando se trata de un absoluto. La ausencia de una *presencia* representable lo convierte todo en representación de un vacío, en la «imagen y semejanza» del infinito. Es así, en esta mezcla entre lo aórgico y lo formal que constituyen el poema, la escritura o el arte, como quería Hölderlin, donde puede darse en consecuencia la experiencia *sagrada* de lo griego, del fuego heraclíteo que nace y perece a cada instante pero nunca se apaga. De ahí que este *cosmos* textual que *es* Grecia, que representa la irrepresentabilidad del *hiato*, la hendidura o la diacronía ahistórica que constituye lo griego, termine proclamando su eternidad como una zarza bíblica —figura frecuente, como he mostrado, en la obra— que arde sin consumir lo que quema, sino que se *reorigina* sobre la ausencia de lo real —la *espectralidad* de la planta, la divinidad invisible que ha usurpado el sitio de lo *natural*— que le sirve de combustible. Sin embargo, el «siempre» con el que el poema se calificará a sí mismo es también, como no podía ser de otro modo, un signo, una referencia (inter)textual a la Antigüedad y a la diacronía —básicamente lingüística— del griego. No sólo porque el término utilizado, lo mismo que el que se le contrapone, «ahora», no corresponda al registro de lengua contemporáneo, sino además porque ambos son mencionados por primera vez entre comillas, como citas de citas. Así se introduce la última serie de dísticos que cierra la obra: «Loada sea la mano que regresa / de un crimen espantoso y ahora sabe / cuál es de verdad el mundo superior / cuál el “ahora” y cuál el “siempre” del mundo»²²⁸. En ella, «Ahora» y «Siempre» se oponen para, una vez

²²⁸ «Ἀξίον Ἐστὶ τὸ χέρι που ἐπιστρέφει / ἀπὸ φόνο φριχτόν καὶ τώρα ξέρει / ποῖος ἀλήθεια ὁ κόσμος

más, diseminar el hiato de la poesía entre el interior de cada uno de ellos y el intersticio que los une. La ípsilon abierta en el centro simétrico —acaso sellado y opaco— de la palabra «Ahora», *Νῶν*, sugiere quizá —el isomorfismo de la letra ípsilon con la poesía y el esquema de la hendidura merecerá tratamiento aparte— la apertura de la realidad que practica la poesía, por la cual la eternidad se aloja en lo inmanente y se dibuja en el hueco de los signos, conduciéndonos a la vez al ámbito del «Siempre». Es, por tanto, también el espacio que une y divide la temporalidad y lo intemporal, la *poiesis* que los construye a ambos y finalmente impone la eternidad de la escritura, del *cosmos* que expande su textualidad y sus lecturas sin fin. Al fin y al cabo, la ípsilon inicial de la palabra *himen* (*ὑμήν* clásico o *υμένας* moderno), la que resume y compendia toda la *mediaticidad* irreductible de escritura y poesía, es «la letra más griega»²²⁹. De ahí que el *cosmos* textual griego —*retejer* constante de la membrana— sea tan irrompible como ella y se sitúe, en un verso solitario que cierra ilusoriamente la obra cortándonos el paso, rechazándonos de nuevo, propiamente como un *himen* inviolable, hacia el interior de la textualidad, del lado de lo eterno: «¡Y Siempre el mundo pequeño, el Grande!»²³⁰.

Este análisis de los blancos en el *Axion Estí*, en conclusión, nos proporciona ya una información fundamental: cifrando su imposible esencia en la *revelabilidad*, en el *hiato*, en el *himen*, en el *reorigen* o, sobre todo, en la escritura, Elitis construye *poiéticamente* —con armas griegas, pues— una concepción de lo griego que invierte la tradicional percepción metafísica asociada al platonismo. Grecia no es ya el espacio del ser, de la filosofía trascendental o de la *presencia*, en la genealogía platónica que ha privilegiado durante siglos la instancia teológica del sentido. A pesar de las múltiples referencias a Platón, y las invocaciones acaso fundadas de Elitis al platonismo y al neoplatonismo, su percepción es preferentemente oriental, imbricada en la línea que corre subterránea desde Heráclito a Hölderlin y desecha la noción wincklemanniana de un clasicismo modélico en beneficio de una constante (auto)construcción, quiebra y *revirginización* de (contra) la historia. Es su dimensión *poiética* lo que asocia a Grecia a la poesía y la contrapone a la historia en sentido hegeliano: no ya instancia inmutable y teológica —a lo cual sin embargo Elitis llega desde otro lugar, desde el *automatismo* iterable de lo *religioso*—, sino construibilidad perpetua que, albergada en el esquema desestructurante del *hiato*, se convierte a la vez en constante desconstruibilidad de la historia y de sí misma. De ahí que la *poiesis* que constituye Grecia (y la propia poesía), más allá de límites

που υπερέχει / ποιο το “νῦν” και ποιο το “αἰέν” του κόσμου», *Ibidem*, p. 182.

²²⁹ «Το πιο ελληνικό γράμμα», en texto de *El Pequeño Nautilo* que analizaremos más adelante, cfr. *Ibidem*, p. 501.

²³⁰ «Και Αἰέν ο κόσμος ο μικρός, ο Μέγας!», *Ibidem*, p. 183.

geográficos, no tenga por objetivo fabricar *un* sentido cerrado que disperse el caos de la existencia, sino preservar a éste último contra los intentos de clausura auspiciados desde la artificialidad occidental del racionalismo (heredera a su vez de *otra* grecidad, la clásica, para Elitis no *propiamente* griega). El *Axion Estí*, en consecuencia, en su esquema tripartito, no responde como podría parecer a simple vista a la dialéctica hegeliana que tiende a abolir la historia en una culminación trascendental dadora de sentido, sino que conspira precisamente contra su teleología y su cierre, presentando el caos infinito de objetos, escrituras y atemporalidades de «El Gloria» como la garantía de una incesante *poiesis* ahistórica que preserva la apertura por donde el sentido siempre se encontrará en fuga y en construcción²³¹. La eternidad que afirma, como hemos visto, esta última parte del poema, no es la eternidad estable, parmenídea o platónica, de un presencia invulnerable del ser, sino el devenir heraclíteo que se sustenta en la diferencia, en el blanco indecible que conecta y separa los opuestos en un cruce de trazos, hilos y grafías donde se *reteje* siempre el hilo de un *reorigen* que es por tanto *revirginización*. Grecia es, así, la infinitud de la posibilidad, la omnipresencia —acaso debería decir diseminación— del punto cero que se encuentra *entre* el fin y el origen, al tiempo que en el seno de ambos. Es la potencia originante pero indecible de la *revelabilidad*, la *mesianicidad* antes del mesianismo. Su redención no conduce a la vida eterna más que si esa vida, como en «El Gloria», se entiende como un entramado de escrituras sin límites y sin jerarquías ontológicas, allá donde incluso el sol, la divinidad, se dibuja sólo en el contorno y en la apertura trazados *heliotrópicamente* por la escritura. La trascendencia o la *religiosidad* postuladas por Elitis se apoyan, por tanto, en el carácter sónico del mundo, en la *significancia* que nos comunica con lo Abierto. Como a la esencia de lo griego, con la cual y sobre la cual se *repliegan*, es preciso buscarlas en el *texto*, en el territorio mismo de la alteridad y la ausencia, dado que el de la identidad y el sentido ha sido ya desencajado por la *poiesis* desestructurante del *hiato*. Todo en este *cosmos* es pues *εἶδωλον*, secundariedad *poiética*, simulacro platónico, representación vacía, lo contrario de los valores que durante siglos ha encarnado Grecia como cuna del dualismo metafísico de Occidente. Volviendo sobre un tópico reciente que contrapone el pensamiento griego del ser al pensamiento judío de la alteridad y la escritura, podríamos decir que Elitis, a partir de la lógica inscrita en el *Axion Estí*, piensa lo griego como un judío, *desde lo judío*. Aún más: en la asombrosa cercanía de sus concepciones lingüísticas y escriturales a

²³¹ En este sentido, como Hölderlin, parece Elitis pensar que lo que para los griegos era y es innato, en este caso el *reorigen* constante, el fuego «siempre vivo», en palabras de Heráclito, los occidentales deben conquistarlo laboriosamente. De ahí que «El Gloria» represente la recuperación de la verdadera esencia de lo griego —que consiste en *desencajar* toda esencia— contra los improbables esfuerzos por la *revirginización* y la pureza, por una *sacralidad* que en teoría no les corresponde, de los europeos. Cfr. DELEUZE, G. (1996), p. 82.

la Cábala, que analizaré en la tercera parte del trabajo, así como en el repaso por sus concepciones nacionales o nacionalistas en el terreno del arte y de lo meramente político, leeremos derivaciones insospechadas de este que por el momento no pasa de ser un apunte, en apariencia, azaroso y excéntrico. Sin embargo, lo judío se introducirá, como otro injerto o suplemento invisible, en la serie de reflejos especulares, conscientes e inconscientes, que en Elitis se da entre lo griego, lo occidental y lo oriental. Acaso ello nos ayude a dilucidar cuál es *lugar* sin lugar que Grecia ocupa en el mapa.

2.1.2.3. *La huella violeta: doctrinas del «punto»*

En su múltiple dimensión de impronta, signo, confluencia de coordenadas o contrarios y *manifestación* de lo Perfecto, el concepto de «punto exacto» (*ακριβής στιγμή*, en otra acepción —¿o es la misma?— el «instante preciso» capaz también de dilatarse como una hendidura en el tiempo) o de «punto» (*σημείο*), muy frecuente a lo largo de la obra de Elitis²³², constituye acaso un nuevo nombre, aún inédito, para el esquema del *hiato*. Sus resonancias místicas son, en cualquier caso, evidentes. El punto puede ser, por una parte, la señal de un pespunteo sobre el tejido de la realidad —el pespunteo, también, del texto o de la poesía—, y por otra, sin que exista contradicción en ello, el origen o el núcleo de una dilatación que transita de lo mínimo, la nada reinscrita en lo fenoménico, a la plenitud de un mundo (re)creado²³³. Como el *reorigen* o la borradura, el punto funde en un mismo gesto y despliegue una absorción —la aniquilación de lo real en la exigüidad de su espacio injertado— y una emanación. Aniquila y (re)genera. En tanto huella, es el (*no*) *lugar* por donde —en el que— penetra lo Inesperado o lo *imposible*, conduciéndonos a su vez en la *significancia* que reinscribe hacia la dimensión ilimitada de lo Abierto. Constituye, por consiguiente, la condición de un doble tránsito —escritura y lectura en circularidad irrefrenable, además— que evoca la teoría de las *signaturas* de Jacob Boehme, según la cual todo lo que existe procede de la impronta de Dios sobre el mundo y por tanto es el signo cuya lectura nos podría poner en contacto, si bien es cierto que diferido, con él²³⁴. Las doctrinas del punto se hallan, en consecuencia,

²³² Cfr. al respecto CUTRIANU, E. (2002), pp. 181-189, donde las doctrinas del punto se relacionan con el surrealismo y con las teorías elitianas, que veremos brevemente más adelante, sobre el poema como sistema solar con un centro irradiante; cfr. también, IOANU, Y. I. (1991), p. 931, o MINUCCI, P. M. (1989), p. 222.

²³³ Sería interesante poder relacionar esta concepción elitiana del punto a través del cual puede alcanzarse, por medio de una circulación incesante de alusiones y lecturas, todo el mundo, con la idea del *Aleph* borgiano —idea también escritural e indudablemente cabalística— que permitía ver el infinito en una pequeña esfera y en un solo instante dilatado y atemporal.

²³⁴ Cfr. ALEXANDRIAN, S. (2003), p. 459.

entrelazadas con las de la estructura sónica del mundo y, de manera especial, con la lógica del *himen*.

No obstante, podríamos seguramente distinguir dos tipologías principales, acaso unidas a pesar de todo sobre el mismo *haz*, de esta figura. La primera responde a la idea de una confluencia de coordenadas morales o materiales impresa sobre la superficie de lo real e identificada con elementos tales como la justicia, Grecia, el Egeo, etc., cuya posición efectiva suele en cualquier caso ser *indecidable*. Es lo que el autor denomina «punto exacto». La segunda, en ocasiones difícil de distinguir de la primera, presenta una genealogía clara: el «punto del alma» postulado por André Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* y, antes que él y bajo un tenor ciertamente diverso, por numerosos autores místicos bajo el nombre general de *scintilla mentis* o chispa del alma²³⁵. Si en estos últimos, especialmente en Eckhart y los renanos, se trata de la huella de Dios en el espíritu del hombre, punto de fuga que le impide cerrarse sobre su naturaleza exclusivamente terrestre y le abre el camino a la huida de sí mismo y a la reconquista de su trascendencia —aparte de constituir, como veremos brevemente, el espacio de (re)nacimiento ininterrumpido de Dios en tanto porción de la nada (de la *revelabilidad*) reinscrita en el individuo—, en el surrealismo el «punto del alma» es la cima de la humanidad del hombre, el reducto en que la superrealidad opera de manera efectiva conjugando los contrarios y posibilitando el disfrute de un paraíso interior, reinmanentizado. El vocabulario teológico de los primeros se transforma en vocabulario psicológico y psicoanalítico en los segundos. Por lo demás, ambos conceptúan el punto supremo como el intersticio por el que otra dimensión penetra en la realidad percibida por el individuo y por el que el individuo escapa a la opacidad de la realidad que percibe cotidianamente. Es la condición de una *impropiedad* y de un *desencajamiento* que convierte el medio en que habitamos en una alteridad cuyo término *propio* nunca hemos conocido. Es, también, la irrupción del *espectro* que imanta con su peculiar *presencia* toda la casa, desrealizándola a su vez a ella y suspendiéndola en el filo entre la existencia y la inexistencia. Marca la distancia abismal y la proximidad insuperable que nos separa del Absoluto y nos liga a él. Elitis suele designarlo escuetamente como el «punto» (*σημείο*), en terminología bretoniana, si bien en diversas ocasiones comparece en su obra como *haz de luz* que abre a la transparencia (*διαφάνεια*) e inaugura, por tanto, una (*otra*) (in)visibilidad.

Una imagen, la de la «huella violeta» (*το μενεξεδί αποτόπωμα*), parece compendiar especialmente bien este doble concepto de la impronta o el sello luminosos —exteriores o interiores— de lo maravilloso y lo Inesperado que

²³⁵ Dentro de la literatura y la filosofía, el concepto de punto del alma o la *scintilla mentis* como centro de una circunferencia imbricada en una teoría de la percepción es frecuente desde el romanticismo, cfr. POULET, G. (1979), pp. 179-192.

comparten las dos tipologías del punto. Aparece en el poema «Origen del paisaje o el fin de la piedad», perteneciente al libro *Seis y un remordimientos por el cielo*. Hay ya en el título un fin y un origen que se combinan —sin mezclarse— para hacer partir el juego. Una conjunción disyuntiva colgada entre las dos líneas de texto en la tipografía de la edición las separa y las une como un fórceps, minúscula entre mayúsculas. Nos adelanta, acaso, lo que está por suceder: una *stigmé* doble —impronta e instante— se dilatará al paso de una golondrina por el cielo a mediodía. Estamos antes de un origen y después de un fin, simultáneamente, y viceversa, colgados en cualquier caso del intersticio de la poesía, de la luz, del punto, del signo que parece venir de otro *lugar*, de la sensación que desencadena imágenes incontables en lo indescifrable de su apertura. Cada uno de estos elementos, en cualquiera de sus apariciones, marca un origen y un final, haciendo a su vez eco a muchos otros. En lo azaroso e iterable de todo recomienzo leemos pues, *antes de empezar*, la diseminación del origen y el carácter *textual* —*poiético*— de toda experiencia y de toda realidad. Ya en los versos del poema, el instante dilatado al paso de una golondrina será isomorfo de la «huella violeta» que desde el cielo del mediodía la luz inscribe fugazmente sobre el cuerpo del sujeto: «De repente, la sombra de la golondrina cosechó las miradas de sus nostálgicos: Mediodía. / El sol agarró un guijarro puntiagudo y lentamente, con destreza, trazó por sobre el hombro de la Core de Eutídico las alas de los Céfiros. / Trabajando la luz mi carne, apareció por un instante en el pecho la huella violeta, allí donde me había rozado el remordimiento y yo corría enloquecido. Después, entre las hojas ladeadas el sueño me desecó, y me quedé solo. Solo»²³⁶. Se trata de una impronta (*αποτύπωμα*) del color de las violetas que, inexplicablemente, trazan sobre su pecho el sol —con la conciencia de quien «trabaja» la carne— y el contacto imperceptible con un sentimiento abstracto como el remordimiento. Al modo de una herida o un cardenal, esa huella violeta hace a un tiempo visible lo que no suele serlo (la abstracción moral del remordimiento) y aquello que introduce en la superficie de nuestra realidad, sobre la cuña de su *haz de luz* (el sol en su cenit), la alteridad de lo *imposible* o de lo Inesperado que está *más allá* del *himen*. No parece casual la presencia nuevamente de una Core clásica o de los vientos, así como la de una gota de agua, otro punto luminoso, un verso después. La manifestación sobre el cuerpo de esta luz nos recuerda a los mordiscos de «lo Invisible» que María Nefeli apreciaba sobre sus entrañas iluminadas en «Patmos». En ambos casos el objetivo parece ser *religarnos*,

²³⁶ «Μονομιάς, η σκιά της χελιδόνας θέρισε τα βλέμματα των νοσταλγών της: Μεσημέρι. / Άδραξε μυτερό χαλίκι, κι αργά, με δεξιόσύνη, ο ήλιος, πάνω απ' τον ώμο της Κόρης του Ευθυδίκου, χάραξε τα πτερύγια των ζεφύρων. / Το φως δουλεύοντας τη σάρκα μου, φάνηκε μία στιγμή στο στήθος το μενεξεδί αποτύπωμα, κει που η τύψη μ' άγγιξε κι έτρεχα σαν τρελός. Ύστερα, μες στα πλάγια φύλλα ο ύπνος μ' αποστέγνωσε, κι έμεινα μόνος. Μόνος», ELITIS, O. (2002), p. 195.

a través de una ausencia que *poiéticamente* construiría —destruyéndola— la *presencia* trascendente, a esa instancia indecible hacia la que se abre interminablemente el sello que surca nuestra piel. Es la reinscripción de un dios ausente que *resucita* cada vez en las imágenes *artificiales* del arte. También, el estigma (*στίγμα*, tan cercano a *στιγμή*) que titula, como vimos más arriba, el primer poema del Antifonista en *María Nefeli*, y que remite simultáneamente a la huella del pecado, a la Anunciación, y al contacto con la trascendencia de la poesía, así como al punto exacto de confluencia en un mapa, el *lugar* por tanto de orientación y, sobre todo, de extravío, allí donde alcanzamos la *propiedad* sobre nosotros mismos *desapropiándonos* a través de este punto blanco de fuga. En un pasaje del ensayo «Los sueños», asimismo, la marca violeta vuelve a comparecer, ahora sobre el rostro de una muchacha en una visión onírica relatada en la tradición de las transcripciones de sueños de los surrealistas. El título de éste en particular es precisamente «La muchacha del hoyuelo violeta». El color violeta aquí, como en «Origen del paisaje», parece aludir a la dimensión de lo maravilloso, de lo infrecuente o de lo inconcebible, al *milagro*. También, al atravesar de los rayos por una superficie translúcida que los tiñera, sugiriéndonos en su imagen sin referente la vaciedad de una lectura nuevamente infinita. El rostro que ahora recorre esta señal inquieta es el de una antigua novia de Elitis representada en la fotografía que sostiene otra mujer. El sol que entra por la ventana, también móvil, la sigue para estampar en ella esta impronta que multiplica su belleza: «El sol que entra por la ventana parece un proyector que sigue la cabeza de la muchacha y logra que su belleza brille y se irise, iluminando sobre todo sus abundantes cabellos rubios. Observo también algo extraño: un gran hoyuelo violeta que queda suspendido sobre la fotografía como un insecto mítico y se desplaza cambiando constantemente de sitio, dependiendo de cómo sostenga la mujer de mi amigo la fotografía. Al final, en un momento determinado, ese hoyuelo violeta se detiene en la mejilla derecha, un poco por debajo del ojo de la muchacha, y se detiene. Intento recordar si F. tenía realmente un hoyuelo así en la mejilla, pero no lo consigo»²³⁷.

El «punto exacto» tiene en Elitis, no obstante, múltiples «aplicaciones». En la geografía (Grecia o el Egeo), en la moral (la justicia), en la naturaleza (el mediodía, el rayo de sol), en la experiencia general (la sensación o el instante), o en la

²³⁷ «Ο ήλιος που μπαίνει απ' το παράθυρο μοιάζει με προβολέα που παρακολουθεί το κεφάλι του κοριτσιού και κάνει την ομορφιά του ν' αστράφτει και να ιριδίζει, φωτίζοντας προπάντων τα πλούσια ξανθά μαλλιά. Παρατηρώ και κάτι παράξενο: μία μεγάλη μενεξεδένια βούλα που αιωρείται πάνω απ' τη φωτογραφία σαν έντομο μυθικό, και μετακινείται αλλάζοντας ολόένα θέση, ανάλογα με τον τρόπο που η γυναίκα του φίλου μου κρατάει τη φωτογραφία. Στο τέλος, κάποια στιγμή, η μενεξεδένια αυτή βούλα σταματά στο δεξί μάγουλο, λίγο πιο κάτω απ' το μάτι της κοπέλας, και μένει σταθερή. Προσπαθώ να θυμηθώ αν πραγματικά η Φ. είχε μία τέτοια βούλα στο μάγουλο, αλλά δεν το κατορθώνω», ELITIS, O. (2000), p. 212.

psicología (el punto del alma), representa siempre el espacio de una precisión, la confluencia inigualable de condiciones que lo determinan como una mediación espectral capaz de generar, por medio de una fuerza centrífuga y centrípeta, el milagro. Su isomorfismo con el *hiato* lo disemina en multitud de denominaciones, al tiempo que lo convierte en uno de los nombres de la serie que venimos estudiando en estas últimas páginas. Es, por tanto, una reinscripción de la nada de la *revelabilidad*, otra forma del *reorigen* que sin embargo reúne las características de *cima de la existencia*, *super-vivencia* justo allí donde nada puede ser determinado, en un filo indecible que ni siquiera parece situarse entre dos elementos concretos, sino en la dimensión puramente intersticial de un *entre* que «en su vacío semántico *significa*, pero el espaciamiento y la articulación»²³⁸. El punto exacto está recorrido, también, por el hiato capaz de desestructurar, al tiempo que la abre y la posibilita, cualquier oposición. En este sentido, no es ni esto ni aquello, sino la *mediaticidad* que circula entre ambos y les permite seguir existiendo en contraposición armónica. Constituye un nuevo nombre de la poesía, de la *poiesis* que opera antes y al margen de cualquier determinación, pero en el seno de la opacidad aparentemente impenetrable de toda determinación; sustrayéndose a la historia y *regenerando* historias, escrituras, mundos, desde la diseminación del centro de la esfera y del origen, de los que ya hemos hablado. En tanto nueva figura, nuevo pliegue, de *khora*, resulta también muy semejante a algunas nociones místicas tradicionales. En especial, a las que hablan de lo sagrado, generalmente bajo la *forma* del vacío apofático, reinscrito sobre la realidad o no, como la condición de todo (re)nacimiento o de toda existencia, que se sostendría sobre él como Dios sobre el *Ungrund* de la divinidad. En la Cábala teosófica, el punto matemático cuyo movimiento crea la línea y la superficie, simboliza a menudo el paso de la Nada al Ser²³⁹. Moisés de León llega a hablar, formulando ya una cierta teoría de la *revelabilidad* y evocando a Eckhart y los renanos cuando hablan del nacimiento de Dios dentro del individuo, de la Nada como punto primordial que origina (por cuanto se halla *antes* de la determinación de lo divino) los procesos teogónicos²⁴⁰. La *Torá* como compendio de toda *sacralidad* es, aun en su dimensión escritural, el punto sobre el que, según autores como Abraham Abulafia o Abraham Gicatila, los dos mundos, el trascendente y el

²³⁸ «Tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis y ordena el juego del sentido. *Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico*, señala la abertura articulada de esa oposición», DERRIDA, J. (2007), p. 335.

²³⁹ En su estudio jungiano del *Axion Estí*, Paola Minucci ha hablado asimismo del eje que recorre al individuo al principio del «Génesis» como un punto que conduce al Ser y une los contrarios, cfr. MINUCCI, P. M. (1986), p. 306.

²⁴⁰ «El punto primordial de la Nada es el centro místico alrededor del cual se cristalizan los procesos teogónicos», SCHOLEM, G. (2000), p. 242.

inmanente, descansan²⁴¹. Es, por tanto, el filo que de algún modo se encuentra a la vez dentro y fuera de ambas dimensiones, sobre un intersticio de indecidibilidad. Lo mismo sucede en el *Libro del Tao*, donde el punto que constituye el no ser, el *tao*, el vacío que forma parte de los objetos, es precisamente el que los sostiene y les proporciona su utilidad: «Treinta radios convergen en el cubo de una rueda, / y es de su vacío / del que depende la utilidad del carro. / Modelando el barro se hacen las vasijas, / y es de su vacío / del que depende la utilidad de las vasijas de barro. / Se horadan puertas y ventanas / y es de su vacío / del que depende la utilidad de la casa»²⁴². Veremos más adelante, a propósito de la estética de lo mínimo y la nada en Elitis, otros pasajes místicos similares dentro de la tradición cristiana.

La formulación más clara de una teoría del punto en la obra de Elitis se produce en el «Génesis» del *Axion Estí*, en el himno sexto, justo antes de la irrupción de la historia y de la alteridad que sustituye la *significancia* por la *significación*. El Poeta, cumplida ya la creación, pregunta a su *alter ego*, el dios, por el ser del bien y el mal, y éste le responde situándolos en el intersticio indecidible pero preciso del punto: «— ¿Qué es el bien? ¿Qué es el mal? / — Un punto Un punto / y encima de él te equilibras y existes / y más allá de él confusión y tinieblas / y más acá de él un rechinar de ángeles / — Un punto un punto / y sobre él puedes avanzar infinitamente / o de lo contrario nada existe ya»²⁴³. En el «Comentario al *Axion Estí*», esta «teoría del punto» es situada por Elitis entre las que se desarrollan en la obra, al lado de otras que parecen, igualmente, encarnación del esquema del hiato, como la de «las dos Grecias y la tercera», «los opuestos que se tocan» o «el Vacío que se colma con su contrario»²⁴⁴. En el pasaje que dedica a desarrollarla, cita estos versos del «Génesis» y advierte inmediatamente: «Este punto no debe confundirse con cualquier concepto de “camino intermedio”. Es la extensión infinita que se descubre cuando logras suspenderte sobre la “confluencia de los conceptos contrarios” haciendo equilibrios

²⁴¹ Cfr. IDEL, M. (1989), pp. 40-41. Otras veces es el punto que brota en el seno del *En Sof*, la divinidad apofática que se corresponde con la *Gottheit* de Eckhart, el que origina la escritura hebrea de que se compone el mundo. Es incluso un proceso de abertura dentro de la abertura, punto menor en un punto mayor que evoca el blanco sobre blanco de la *revelabilidad*. Así leemos en la obra tardía *Ilan sel ha-Qedusah* (*El árbol de la santidad*), según explica Giulio Busi: «Dal punto iniziale si genera poi una seconda traccia di luce, che si cristallizza nelle lettere del Tetragramma, ma il fulgore è ancora troppo intenso, e deve smorzarsi per lasciar apparire le realtà successive. “La luce dell’*En sof* allora si addolcisce, ed esce dal punto a poco a poco. Ne risulta come un residuo, un punto più piccolo all’interno di uno maggiore”. Questo punto più piccolo è come tempestato di minuscole screziature, che si uniscono per formare le lettere dell’alfabeto ebraico», BUSI, G. (2005), pp. 437-438.

²⁴² PRECIADO, J. I. (1978), p. 111.

²⁴³ «—Τί το καλό; Τί το κακό; / —Ένα σημείο Ένα σημείο / και σ’ αυτό πάνω ισορροπείς και υπάρχεις / κι απ’ αυτό πιο πέρα ταραχή και σκότος / κι απ’ αυτό πιο πίσω βρυγμός των αγγέλων / —Ένα σημείο Ένα σημείο / και σ’ αυτό μπορείς απέραντα να προχωρήσεις / ή αλλιώς τίποτε άλλο δεν υπάρχει πια», ELITIS, O. (2002), p. 129.

²⁴⁴ Cfr. KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 46.

sobre su borde»²⁴⁵. No se trata, por tanto, más que del infinito vertical que todo punto o espaciamento injerta en la dimensión horizontal, de la posibilidad de habitar un espacio que no es espacio en el precario filo que une —sin fundirlos, dado que en ese caso la posibilidad de sostenerse «sobre su borde» quedaría anulada— los contrarios. El *cosmos* textual, la poesía, Grecia, el blanco, responden asimismo a esta condición de *khora* que precede y sucede a los opuestos, que se encuentra en un espacio de asepsia moral que la sustrae a las valoraciones y a las determinaciones metafísicas. El punto es, en consecuencia, hendidura sobre la cual inscribirse. Y, al mismo tiempo, cada uno de los contrarios se encuentra surcado por el punto que constituye su espaciamento, dado que es sobre su *ser* sobre lo que se formula la pregunta contestada con este *desencajamiento* de la propia pertinencia de la cuestión, que remite a un blanco como fundamento sin fundamento (*Ungrund*) de todo lo que existe²⁴⁶. Lo que es (griego), es huella o intersticio. Es el vacío de lo *imposible* que sostiene nuestro habitar y nos comunica con lo Abierto o con lo Inesperado, la quiebra o la imposibilidad esencial de la continuidad del ser —en tanto epílogo de un fin o una muerte y promesa de un renacimiento— que se constituye en condición, posibilidad única, de una cimentación de la existencia. Ese punto se encuentra, además, suspendido, como todo en este *cosmos* textual, entre un *adentro* (dentro del texto, dentro del alma) y un *afuera*, desplegado y replegado entre la espacialidad, la temporalidad y sus contrarios. Sólo en equilibrio sobre este *himen* indecible, pues, se puede existir, tal como dice el tercer verso, sólo sobre este *cosmos* textual ahistórico —o identificada con él— puede Grecia mantener sus prerrogativas ontológicas y su potencia (*re*)originante. El proceso macrocósmico *tematizado* bajo diferentes nombres a lo largo del poema, encarnado por él mismo en la suspensión del *adentro* y del *afuera* que practica, se reinscribe aquí, por tanto, con un nombre nuevo, en el ámbito de la moral que ha de suplantarse a la ideología y sin que sepamos

²⁴⁵ «Το σημείο αυτό δεν πρέπει να συγχέεται με οποιαδήποτε έννοια “μέσης οδού”. Είναι η απέραντη έκταση που αποκαλύπτεται όταν επιτύχεις να αρθείς πάνω από τη “σύμβαση των αντιθέτων εννοιών” ισορροπώντας στο μεταίχμιο τους», *Ibidem*, p. 48.

²⁴⁶ En este aspecto, Eratocenis Capsomenos, a mi juicio sin penetrar en exceso en la cuestión, habla del bien en Elitis como punto exacto únicamente, no sometido a un juego de espejos, confluencias y mediaciones, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2005), p. 24. Vangelis Azanasópulos, por su parte, ha analizado el pasaje del «Comentario» haciendo ver que la *espectralidad*, que menciona con ese nombre, de la «Tercera Grecia» con la que Elitis supera a las dos históricas —con el objeto sin duda de establecerla en un ámbito sustraído a la diferencia ideológica, sobre la *indemnidad* de lo intocable— se imbrica con un funcionamiento idealista de la teoría del punto, y constituye un invento con el que salvar el vacío ideológico de su planteamiento. Considera asimismo que el «camino intermedio» es precisamente lo que se está poniendo en práctica a lo largo de todo el poema, entendiendo la interacción entre contrarios como un elemento estético y no como una dialéctica con implicaciones sociales o históricas, AZANASÓPULOS, V. (2001), pp. 389-391. Probablemente en ello se cifre el que yo considero, pese a las apariencias y las pretensiones del mismo Elitis, antihegelianismo de su propuesta, que lo acerca más bien a la concepción de una historicidad griega fundada sobre la *revelabilidad* y el *reorigin* al modo de Hölderlin.

exactamente si la respuesta «un punto» responde a la cuestión sobre el bien o sobre el mal, como si sugiriera que es precisamente el intersticio entre ambos elementos, el fundamento blanco que se abre entre las dos preguntas, lo que viene calificado de este modo. Más allá de ese punto que encarna la indeterminación, el *entretrejerse* de los contrarios y la *ilegibilidad* del espaciamiento, sólo existe «confusión y tinieblas», según el cuarto verso. Es él, por tanto, el *lugar* de toda visibilidad, allá donde el blanco que se ofrece como una luz cegadora a la mirada abre el infinito desplazamiento de las lecturas, de las visiones, dirigiéndonos los ojos, incapaces de ver nada —capaces sólo de ver la nada— hacia la inmensidad de lo Abierto, en un proceso semejante al de la *significancia*. Fuera del intersticio, la ceguera es la de la completa oscuridad de los ojos que se topan con la opacidad del muro levantado por la sensatez de los hombres. El punto es, en consecuencia, el *haz de luz* que opera en la exigüidad de su espacio la transparencia, por contraposición a las Luces o la *clarté* que apenas si logran suscitar sombras. «Más acá» de él, por lo demás, incluso el paraíso se convertiría en infierno con ese «rechinar de ángeles» que parece sugerir que el absoluto, lo sagrado, sólo en su seno, en el seno de la *re-velación* de la *revelabilidad*, bajo la lógica del signo, tiene *lugar* para existir. Y ello porque, instalado en esta hendidura indecible, es posible avanzar espacialmente, al igual que temporalmente en el *instante* —vuelve a producirse aquí un gozne que pliega sobre sí mismo el *hiato* bajo el doble nombre de *σημείο* y *στιγμή*—, sin limitaciones. La mínima cuña insertada en la realidad se dilata, pues, deviniendo como el *texto* una infinitud encerrada inexplicablemente en el mismo espacio, ilimitado en su carácter de *atopía* espectral. Es, a su manera, la nada mística que conduce al todo, el absoluto reinscrito que se *re-vela* en la inagotabilidad de las lecturas y permite encontrar en el infinito de una falta de fondo (*Ungrund*) el espaciamiento que conduce —y aleja— a Dios y a nuestro *verdadero ser*²⁴⁷, así como al *ser* de las cosas, suspendidos todos en la apertura a una alteridad. Fuera de ella, fuera de la alteridad que constituye la abertura del punto, sin embargo, es imposible hacer existir nada. Sólo *enajenándose*, sacudiendo la ilusoria certeza de la *propiedad* del mundo, puede la vida (re)surgir en la constante *super-vivencia* del fuego perenne al modo de Heráclito. Sin la nada que es Dios, tal como dice la mística, nada existe.

²⁴⁷ Bajo estas palabras de Elitis resuena uno de los fragmentos más célebres de Heráclito, que tematiza ya en cierto modo la alteridad que constituye nuestra más profunda y sustancial identidad. El alma, ese concepto sin espacio, deviene sin embargo, para quien la desea recorrer, tan infinita e ilimitada en su *atopía* como el punto del *Axion Estí*: «No llegarías a encontrar, caminando, los límites del alma, ni aun recorriendo todos los caminos: tan profunda dimensión (λόγον) tiene», (DK 22B 45), KIRK, C. S., J. E. RAVEN y M. SCHOFIELD (1987), p. 297.

Este pasaje del *Axion Estí* sobre el punto tiene un claro paralelo en otro de los *Cuatro Cuartetos*²⁴⁸ de Eliot, obra también de marcadas resonancias místicas y heraclíteas, conocida sin duda por Elitis, habida cuenta de la amplia influencia que el americano había tenido en autores de su generación tales como Seferis. El punto de Eliot es, como el de Elitis, el punto que posibilita la «danza» de los contrarios, sin ser ninguno de ellos. Genera el movimiento sin ser movimiento, pero tampoco es una fijeza necrotizada en la Idea. Es la cesura que libera del tiempo al curso del tiempo. Origina y sostiene el mundo desde una *spectralidad* invisible. Pertenece a una dimensión apofática que podría identificarse, salvadas las distancias, con el esquema del hiato y, especialmente, con la nada mística. Hay, sin embargo, en los *Cuatro Cuartetos* resabios hindúes o budistas que en Elitis resultaría imposible leer. Sí comparten, en cambio, una fuerte presencia del pensamiento de Heráclito y su concepto del devenir perpetuo en una incesante armonía de contrarios. El pasaje es el siguiente: «En el punto fijo del mundo giratorio. Ni carnal ni sin carne; / ni desde ni hacia; en el punto fijo, allí está la danza, / pero ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza, / donde se reúnen pasado y futuro. Ni movimiento desde ni hacia, / ni subida ni bajada. Excepto por el punto, el punto fijo, / no habría danza, y sólo está la danza. / Sólo puedo decir, *ahí* hemos estado; pero no puedo decir dónde. / Y no puedo decir cuánto tiempo, pues eso es situarlo en el tiempo. / La libertad interior respecto al deseo práctico, / el quedar desprendidos de acción y sufrimiento, desprendidos de las compulsiones / interiores y de las exteriores, pero rodeados / por una gracia de sentido, una blanca luz quieta y móvil, / *Erhebung* sin movimiento, concentración / sin eliminación, habiéndose hecho explícitos / tanto un nuevo mundo como el viejo, entendidos / en el completamiento de su éxtasis parcial, / la resolución de su horror parcial»²⁴⁹. Existe asimismo un paralelo, más prosaico, dentro de la propia obra de Elitis. Está en el ya mencionado poema «Patmos» (de ecos también hölderlinianos), donde la punta de unas tijeras es contemplada por María Nefeli como la solución de continuidad del mundo sobre la cual varios conceptos abstractos o actitudes se equilibran también dividiéndose el campo. En este caso el punto exacto no es sólo la hendidura que de la que se ha sustraído materia, sino también el instrumento puntiagudo capaz de herir, cortar o hendir la carne. María se despierta del sueño en que ha visto sus entrañas caer al agua mordidas por lo Invisible, y descubre acaso una lejana correspondencia en la punta de estas tijeras capaces sobre su filo de simbolizar la cesura o la suspensión que sostienen precaria y *spectralmente* la existencia en la que introducen una interrupción, un salto: «Justo

²⁴⁸ Para una comparación entre Eliot y Elitis, y más especialmente entre los *Cuatro Cuartetos* y el *Axion Estí*, cfr. MALKOFF, K. (1991).

²⁴⁹ ELIOT, T. S. (1999), p. 193.

entonces desperté en la casa extranjera; / palpando en la oscuridad mi mano / sobre las tijeras para las uñas encontraba la punta. / Solución de continuidad de la piel / la punta solución de continuidad del mundo. / De este lado la perdición, del otro la salvación. / De este lado el mercurochrome el tensoplast / del otro la bestia haciendo estragos en los desiertos / aullando mordiendo / arrastrando el sol entre los humos»²⁵⁰. Que hace falta una alteridad para sostener la vida en su identidad abierta se hace evidente también en un fragmento del poema con que el Antifonista contesta a éste de María Nefeli: «El Apocalipsis». Sólo colocándose en el *afuera* de una blancura digamos sideral que abra un hueco en la continuidad de lo existente, podremos mantenernos en el *adentro* de la terrenalidad: «Si no pones un pie fuera de la Tierra, nunca podrás sostenerte sobre ella»²⁵¹. No obstante, el punto es asimismo, por la lógica del (des)pliegue, la plenitud que se constituye en umbral o paso hacia un «otro lado» que en el mismo gesto es traído a éste. Pone en contacto, como por una grieta, vida y muerte, la opacidad de lo real y la indeterminabilidad de lo Abierto. La felicidad terrena no puede ser sino *revelabilidad* o Anunciación, espaciamento que nos remite a diferencias sin fin: «La felicidad sobre la tierra es un punto, y ese punto un escalón para pasar del otro lado, del lado de la muerte»²⁵². Hay una profunda *religiosidad*, fundamentada sobre la lógica de la *indemnización autoinmunitaria*, en esta afirmación.

En el fondo, el «punto exacto», como *un nombre más* del *hiato*, añade, al igual que todos los demás, un elemento suplementario. Imbricado también con lo griego. Nos da a leer una característica de la cesura que ya estaba, sin duda, allí: es en ella, morada de lo inhumano, donde se sitúa para Elitis el espacio por excelencia de lo humano. Siendo la vía de entrada de lo *imposible*, del milagro, de la alteridad absoluta, y la apertura a la *sacralidad* en nuestra percepción, el intersticio *poiético* del punto funda y sostiene la plenitud de toda experiencia humana auténtica. En la confluencia entre lo finito y lo infinito, en ese punto exacto de rara perfección, es donde se cifra para Elitis, igual que para Hölderlin, la *esencia*, si podemos decirlo así, de lo griego. Del mismo modo, la esencia de la poesía —aquello que Hölderlin llamaría lo trágico, la lucha armónica de contrarios que se instala en el intersticio

²⁵⁰ «Επάνω κει ξύπνησα μες στο ξένο σπίτι / πασπατεύοντας μέσα στα σκοτεινά το χέρι μου / πάνω στο ψαλιδάκι των νυχιών έβρισκε την αιχμή. / Λύση της συνεχείας του δέρματος / η αιχμή λύση της συνεχείας του κόσμου. / Εδώθε ο χαμός —εκείθε η σωτηρία. / Εδώθε το mercurochrome το tensoplast / εκείθε το θηρίο λυμαίνοντας τις ερημιές / ουρλιάζοντας δαγκώνοντας / σούρνοντας μέσα στους καπνούς τον ήλιο», ELITIS, O. (2002), p. 372-374.

²⁵¹ No se trata de un verso del poema, sino del *apoteigma* que lo cierra y compendia, también a un tiempo *fuera* y *dentro* del texto, como *testimonio* de la escritura pronunciado por otra voz sin origen ni genealogía: «Αν δεν στηρίζεις το ένα σου πόδι έξω απ' τη Γη ποτέ σου δεν θα μπορέσεις να σταθείς επάνω της», *Ibidem*, p. 375.

²⁵² «La magia de Papadiamandis»: «Η επί γης ευτυχία είναι μία στιγμούλα, και η στιγμούλα αυτή ένα σκαλοπάτι για να περάσεις από το άλλο μέρος, το μέρος του θανάτου», ELITIS, O. (1993), p. 80.

indecible que los separa y los une—. Es el hiato el que garantizará que el hombre habite «poéticamente sobre la tierra», es decir, en consonancia con su plena humanidad, allá donde el exceso de la *sacralidad*, aún como promesa incumplida, entra en contacto con la finitud de las formas de nuestra experiencia. Sólo la hendidura de lo po(i)ético, el *himen* que preserva ambas dimensiones y las reinscribe sobre su membrana protectora, puede asegurar la suspensión del hombre en este *entre* que lo completa desapropiándolo, sobre este gozne que lo *saca de sí* al tiempo que introduce en él la alteridad para imbuirlo, también, de la porosidad de lo *(im)posible*. La experiencia griega, además de en el *reorigen*, puede cifrarse para Elitis en esto: en la armonización desrealizante, por medio de un *himen* que se pliega y se repliega, se *teje* y se *reteje*, entre lo humano y lo inhumano, entre el terror pánico que impone el ámbito de la divinidad o lo Inesperado, y la precariedad existencial del hombre. Grecia es, como veremos en el capítulo específico, el punto exacto en que tanto lo sagrado como lo humano adquieren las proporciones precisas, lejos de la monstruosidad moral o física. El punto cero de la historia de que habla al principio del «Génesis», tras la liberación o restauración de la patria, implica en efecto la humanización de los monstruos y la reducción de la trascendencia apofática, «lo Incomprensible», a la lógica, no desde la perspectiva de un clasicismo que cifra la grecidad en el justo medio o en el antropocentrismo de las proporciones, sino como reinscripción de lo sagrado que lo *entreteje* en la escritura para darlo a leer en la blancura de un constante espaciamento que impide en la *re-velación* la ceguera y la aniquilación de un desvelamiento. El *milagro* en Grecia se hace visible en su invisibilidad, diseminado por todas partes en la *significancia* de un *cosmos* que es básicamente textual. La verdad griega, como veíamos al principio del capítulo, aparece sobre la acumulación de los blancos que imposibilitan y propician al mismo tiempo la lectura: «Pura retornaba a la patria la sangre / y los monstruos adquirirían el aspecto del hombre / *Tan lógico lo Incomprensible*»²⁵³. De un modo más explícito, Grecia —o el Mediterráneo, y en especial el Egeo— es, según un párrafo de «Crónica de una década», el punto exacto geográfico y moral donde lo humano alcanza su culminación, luego de vagar a la deriva por coordenadas en que predomina lo monstruoso. Se trata de un caso único, microcosmos en que la integridad y la plenitud del hombre que en otros lugares es preciso conquistar, se da de manera innata y exclusiva, del mismo modo que en el sistema solar sólo la Tierra es apta para sostener la vida: «Siempre me ha impresionado lo mucho que varía de intensidad la imaginación en la mitología de los distintos pueblos en función de la longitud y latitud geográfica en que surge —una teoría, por otra parte, superada para

²⁵³ «Καθαρό παλιννοστούσε το αίμα / και τα τέρατα έπαιρναν την όψη ανθρώπου / *Τόσο εύλογο το Ακατανόητο*», ELITIS, O. (2002), p. 122.

muchos—. Parte desde el norte y desde el sur con las *más agudas deformaciones teratológicas*, que se van suavizando según ascienden o descienden hacia la zona del Mediterráneo, y adquieren, finalmente, *forma humana*, por supuesto con todas las libertades asociativas posibles, cuando llegan *justo allí*. El hecho de que *justo allí* naciera la Lírica, *allí* surgiera por primera vez el concepto de Democracia, *allí* enseñaran Sócrates o Jesús, quizá exagere, pero no es casual. [...] Esta región es un *punto exacto* donde todas las condiciones, todos los factores, dan la posibilidad al hombre de *permanecer íntegro*, del mismo modo, diría, en que dentro del sistema solar un *punto exacto* semejante permite al planeta Tierra, y sólo a él, sostener sobre sí la vida humana»²⁵⁴. Grecia se identifica, así, como concepto a un tiempo geográfico y *atópico*, con la «única» justicia, otro *nombre* del punto exacto que representa la *espectralidad* opuesta a la grosera materialidad de lo cuantitativo y del poder: «La fuerza y el número nos han impedido siempre admitir la única justicia, que es un “punto exacto”, o la única moral, que no es sino una constante reducción a nuestro ser más sencillo»²⁵⁵. La ética proyectada por lo griego se basa, como veremos, en una estética, una estética que se autoconstruye en la *poieticidad* de su condición ahistórica y *mesiánica*. En el capítulo correspondiente ahondaremos más en la noción —teñida de un determinismo decimonónico que ya se deja ver en el párrafo recién citado— del Egeo como justicia plena y como *ónfalos* de humanidad perfecta.

Lo que representa el punto exacto en el terreno de la moral o la geografía lo representa el punto del alma en el terreno del espíritu. Al igual que él, constituye el ápice de nuestra humanidad, el lugar sin lugar en que alcanzamos la plenitud del dominio sobre lo que somos a través de la *pérdida* de nosotros mismos. Injertando en nuestro ser lo *imposible*, la inhumanidad de lo *impropio*, el punto del alma nos *re-vela* nuestra identidad en la confluencia con lo *otro*, en una exterioridad que también, aunque no lo sepamos, nos constituye. Toda la teología moderna de la

²⁵⁴ «Μου έκανε πάντοτε εντύπωση πόσο στις μυθολογίες των διαφόρων λαών η φαντασία κλιμακώνεται ανάλογα με το γεωγραφικό μήκος και πλάτος όπου συντελείται η μορφοπλασία της —μία θεωρία, άλλωστε, ξεπερασμένη για πολλούς. Από το Βορρά κι από το Νότο, ξεκινά με τις οξύτερες τερατολογικές παραμορφώσεις, που αμβλύνονται όσο ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν προς τη ζώνη της Μεσογείου, και παίρνουν, τέλος, το ανθρώπινο σχήμα, με όλες φυσικά τις πιθανές συνδυαστικές ελευθερίες, όταν φτάσουν ακριβώς εκεί. Ότι ακριβώς εκεί γεννήθηκε η Λυρική τέχνη, εκεί πρωτοδημιουργήθηκε η έννοια της Δημοκρατίας, εκεί αξιώθηκαν να διδάξουν ένας Σωκράτης κι ένας Ιησούς, ίσως να υπερβάλλω, αλλά δεν είναι τυχαίο. [...] Η ζώνη αυτή είναι μία ακριβής στιγμή όπου όλες οι συνθήκες, όλοι οι παράγοντες, δίνουν τη δυνατότητα στον άνθρωπο να σταθεί αέριος, με τον ίδιο τρόπο, θα έλεγα, που μέσα στο ηλιακό σύστημα μία ανάλογη ακριβής στιγμή επιτρέπει στον πλανήτη Γη, και μόνο σ' αυτόν, να κρατήσει επάνω του την ανθρώπινη ζωή», ELITIS, O. (2000), pp. 451-452.

²⁵⁵ «Boceto para una introducción al espacio egeo»: «Η δύναμη και ο αριθμός ανέκαθεν μας εμποδίσανε ν' αποδεχτούμε τη μόνη δικαιοσύνη, που είναι μία “ακριβής στιγμή”, ή τη μόνη ηθική, που δεν είναι παρά μία συνεχής αναγωγή στο πιο απλουστευτικό είναι μας», ELITIS, O. (1993), p. 17.

interioridad del hombre, proyectada en especial desde el romanticismo e imbricada más tarde con los nuevos conceptos de la psicología, comparece en el concepto de «punto del alma» como reflejo reinmanentizado de la *scintilla mentis* que una larga tradición mística había postulado durante siglos. En su aparente *sobre-humanidad*, este punto del alma consagra la más profunda humanidad del hombre: su condición de intersticio entre la materialidad y la trascendencia. Se trata, en consecuencia, de un punto sustancialmente *poiético* en sentido hölderliniano, y por consiguiente griego: representa la confluencia armónica entre lo divino y lo mortal, entre lo orgánico y lo aórgico, entre las vastas extensiones del inconsciente y la conciencia. Sin pertenecer en exclusiva a ninguno de ellos, el punto del alma nos inserta en el filo indecible, en el *entre*, que hace posibles, preserva, une y separa estos contrarios. A la vez, nos escinde de nosotros mismos y nos pliega o despliega a ambos lados del gozne por medio del cual nos atraviesa, con el único objetivo de operar una verdadera *re-uni*ón o *reintegración*. Es la abertura que desclausura al individuo y lo pone en contacto con lo Abierto. La que inscribe sobre nosotros la condición de un *heliotropismo* que podríamos denominar *místico*. Sólo sobre ese ápice *sobre-humano*, enajenante, puede el hombre ser plenamente hombre, del mismo modo que sólo en Grecia o en el *hiato* de su escritura puede concebirse una humanidad perfecta. No es de extrañar, por tanto, que la poesía se haya identificado reiteradamente con él, dado que representa no sólo el reducto de *indemnidad* o *superrealidad* en el que podríamos *sobre-vivir* más allá de nosotros mismos, sino además el (*re*)origen de toda construibilidad del mundo y del ser. De toda construibilidad, también —en lo que tiene de desierto de la *revelabilidad*—, de lo sagrado. Se trata, por tanto, de la cuña de *nada* que desrealiza todas las cosas, incluido el hombre, otorgándoles la condición universal, *griega* —según hemos visto brevemente a Elitis esbozar una concepción de lo griego—, de signo originado y originante, de microcosmos que contiene, siquiera sea en potencia, la totalidad inagotable que sólo puede configurarse como incesante lectura. La noción, muy repetida en Elitis, encarnada sobradamente en «El Gloria» del *Axion Estí*, de que a través de cualquier mínima *molécula* de la realidad griega, el resto puede alcanzarse con facilidad, descansa en este pliegue que reúne casi todos los que estaríamos tentados a considerar *sus temas*: la transparencia, las analogías —que repasaremos en el próximo capítulo—, la *significancia*, la *omnipresencia* de la escritura, el punto, la hendidura, la correspondencia microcosmos-macrocosmos, la poesía, la ahistoricidad de lo griego, la lectura, la estructura sónica del mundo, etc., *reunidos*, o mejor *ensartados* —o *desencajados*— por lo que podríamos denominar la lógica del blanco, del *himen* o de la *revelabilidad*. Es en ese pliegue en el que habremos de cifrar, siempre *entre* otros, el carácter *místico*, *heliotrópico*, de su producción.

Ya en Proclo y otros neoplatónicos encontramos la idea de una apertura del hombre al infinito a través de un «punto del alma». Esta facultad u *órgano* del espíritu, que no es inteligencia sino lo que se denomina «flor del intelecto», tiene por objeto conducir al individuo, a través de su *desapropiación*, a la énosis o fusión —nunca completa— con el Uno. En dicho *lugar* entran en contacto el ser y el no ser, el tiempo y la atemporalidad, haciendo así al hombre dueño de una integridad muy superior a todo lo que le rodea²⁵⁶. Eckhart y los místicos renanos, que hablan ya de la *scintilla mentis* o chispa del alma, la consideran el punto en que se realiza la unión entre Dios y el espíritu, y van un poco más allá proyectando un esquema de *revelabilidad* o *mesianicidad* prometida: en esa chispa Dios engendra a su Hijo —es decir, (re)nace y se reinscribe—, se realiza, se actualiza plenamente y realiza asimismo al hombre, que deviene por consiguiente isomorfo de Dios —posterior, siempre, a la originariedad pura de la *Gottheit* o divinidad apofática—, capaz de crear infinitamente sobre el intersticio de ese punto de contacto²⁵⁷. Jacob Boehme, tan influyente en el primer romanticismo alemán, abundará más tarde en la potencia *poiética* que se oculta en el punto del alma, origen del individuo que lo contiene y es capaz de *regenerarlo* incesantemente tras sucesivas muertes *maquinales*, así como de *reproducir* a Dios en su interior²⁵⁸. Para los románticos, en especial para los alemanes, así como para los filósofos idealistas, la idea de un punto del alma es primordial a la hora de postular la conexión del hombre con una dimensión trascendente. En su empeño por situar esa dimensión lejos de las alturas exteriores en que la religión tradicional, en plena decadencia, la había situado, el concepto de una apertura interior hacia la alteridad, ya reinscrita en las profundidades de la psique bajo el nombre, aún difuso y vacilante, del inconsciente, no podía resultar más útil²⁵⁹. De ahí que autores en cierto modo heterodoxos dentro del cristianismo, como Eckhart o Boehme, supusieran su principal inspiración en la configuración de un nuevo *misticismo* capaz de hacer eco a la vieja *mística*. El inconsciente ocupa aquí en algunos casos explícitamente el lugar del *Ungrund* o la *scintilla mentis*²⁶⁰, mientras que otras veces los autores se refieren apenas a un punto exiguo sobre la superficie

²⁵⁶ Cfr. DIONISIO AREOPAGITA (1981), pp. 24-25.

²⁵⁷ Cfr. BENZ, E. (1968), pp. 28-29.

²⁵⁸ «Boehme insiste fortement sur ce point. Chaque être possède en lui-même son propre germe, son propre *Centrum*, *Quall* ou “qualité”. Chaque être refait en lui-même, ou doit refaire —du moins lorsqu’il s’agit d’êtres spirituelles— l’évolution interne de la Divinité; chaque être doit “mourir et renaître” et “s’engendrer lui-même” “en lumière et en bonté”», KOYRÉ, A. (1979), p. 436.

²⁵⁹ «Para los románticos, el alma no puede ser sino el lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma, será preciso postular otra región de nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad», BÉGUIN, A. (1978), p. 108.

²⁶⁰ Cfr. el caso de Ritter en *Ibidem*, p. 109.

del alma. De cualquier modo, se trata siempre, en especial en la filosofía idealista, del punto en que se produce una fusión de contrarios²⁶¹, y en ocasiones además la resolución de sujeto y objeto que permite al yo expandirse sin limitaciones²⁶², *fuera* ya de sí. Es, también, el órgano de la poesía en la medida en que representa la *indemnidad* de un tercer estado y la *originariedad religiosa* de una nada que permite *recrearlo* todo en una suerte de mimesis de lo posible. Constituye, en el fondo, el secreto *fiduciario* que toda realización poética propone en su lectura.

Será sin embargo el surrealismo quien, reescribiendo todas estas teorías dispersas en la *mística*, el ocultismo, la filosofía idealista o el romanticismo, y añadiendo la impagable aportación del psicoanálisis, formule una doctrina del «punto del alma» indisolublemente vinculada a los objetivos y la práctica de la poesía. Ella será, sin duda, la influencia primordial para Elitis. Encontramos el pasaje crucial en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, en la misma época en que el grupo de París se afanaba por compaginar una tendencias ocultistas y espirituales cada vez más agudas —en este manifiesto se cita como antecesores a alquimistas o místicos— con su tenaz aunque cuestionable materialismo, que les permitía mantenerse, haciendo equilibrios inverosímiles, dentro de la disciplina del Partido Comunista:

Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal. El espantapájaros de la muerte, los cafés concierto del más allá, el naufragio de la más sólida razón en el sueño, el aplastante telón del porvenir, las torres de Babel, los espejos de inconsistencia, el infranqueable muro de dinero con sesos contra él aplastados, estas imágenes harto impresionantes de la catástrofe humana quizá tan sólo sean imágenes. Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de

²⁶¹ El budismo zen habla de un (*no*) *lugar* semejante cuando se refiere a un ámbito de absoluta trascendencia que no se halla lejos, sino más cerca de lo que nosotros estamos de nosotros mismos. Es el espacio de la *coincidentia oppositorum*. Constituye la *revelabilidad* incumplida de toda representación, la *sacralidad* pura e indiferenciada: «Es el ámbito de la absoluta indiferenciación, en donde lo representable y no representable forman parte de un mismo todo. [...] es la posibilidad de toda representación, pero sin el error de su manifestación», VEGA, A. (2002), p. 62.

²⁶² Cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 169-173.

hallar este punto. Visto lo anterior, se advierte cuán absurdo es dar al surrealismo un sentido únicamente destructor o constructor; el punto al que nos hemos referido es, *a fortiori*, aquel en que deja de ser posible enfrentar entre sí a la destrucción y la construcción. También resulta evidente que el surrealismo no está interesado en aquello que ocurre a sus alrededores, so pretexto de arte o antiarte, filosofía o antifilosofía, en una palabra de aquello que no tenga la finalidad de aniquilar al ser, convirtiéndolo en un brillante, ciego e interior, que no sea el alma del hielo ni tampoco la del fuego. ¿Qué pueden esperar de la experiencia surrealista aquellos que aún se preocupan del lugar que ocuparán *en el mundo*? En este lugar mental en el que tan sólo por los propios medios cabe emprender la tarea de intentar un peligroso pero, no olvidemos, supremo autorreconocimiento, sería ocioso conceder la menor importancia al sonido de los pasos de quienes entran o de quienes salen, ya que tales pasos se dan, por definición, en una zona en la que el surrealismo es sordo.²⁶³

El «cierto punto» propuesto por Breton representa no sólo la coincidencia de contrarios, sino la vía de salida por la que podríamos sustraernos a la opacidad engañosa de los opuestos sancionados por la lógica humana de las Luces. Sólo en él los medios de que verdaderamente dispone el hombre podrán ser contemplados en toda plenitud. Imaginación y realidad, muerte y vida, comunicación e incomunicación, en definitiva lo Abierto y *espectral* y lo palpable y clausurado, podrán efectuar allí un trasvase interminable entre vasos comunicantes, reinscribiéndose en el otro a través de un filamento *indecidable*. La oposición entre inconsciente y consciente es seguramente el *hiperónimo* bajo el cual podría englobarse a todas estas parejas de opuestos, lo cual implica que el punto del alma no es ni lo uno ni lo otro, sino la membrana que los funde cuidando de que no queden subsumidos y se aniquilen mutuamente. Ello no significa que no se produzca una constante y recíproca aniquilación que resulta en un constante renacimiento, puesto que al mismo tiempo Breton aclara que destrucción y construcción son allí un solo gesto. El surrealismo, desinteresado de las determinaciones que puedan circular en torno a este *himen* o abertura, sólo busca la destrucción del ser que pueda hacerlo devenir, en una visión blanca de lo infinito contemplado en este «punto», una ceguera interminable. Fijos en él, que encarna lo poético y reinscribe el *misticismo* sobre la presunta materialidad de la psique, los surrealistas abordan la inverosímil tarea de negar la metafísica negando también el mundo, ajenos a la *propiedad* del *lugar* que podrían ocupar sobre él. Prefieren la idealidad de un no lugar, poesía o

²⁶³ BRETON, A. (2002), pp. 111-112.

scintilla mentis reinmanentizada, «lugar mental» donde, como la mística, el hombre habrá de buscar en su exterior un «supremo autorreconocimiento», en el pensamiento, por tanto, de que el estado actual del hombre no es sino el de una caída que la práctica de la escritura podría subsanar. *Reorigen*²⁶⁴ y final eternos, alfa y omega de toda creación, como se ha llegado a decir²⁶⁵, no es extraño que Elitis encontrase en el punto *spectral*, *atópico*, que sustenta toda superrealidad por medio de un intercambio incesante e inclausurable entre lo real y lo *imposible*, la figura que reunía en un solo trazo a Grecia y a la poesía. Ello, en especial, porque hay poco de hegeliano, pese a las apariencias, en el «cierto punto» de André Breton. No se trata de una conciliación dialéctica de contrarios que proponga la síntesis obtenida a una nueva antítesis, sino de un ápice espiritual, indecible, donde todo comienza y termina a la vez, de modo *sobre-humano*²⁶⁶, sin que ninguna instancia de las que lo rodean, o de las que pudieran hallarse antes o después de él, posea la más mínima importancia. Es el *lugar* en que el hombre se realiza excediéndose a sí mismo, conquistando el absoluto en su interior²⁶⁷, en el espaciamiento de la escritura llamada *automática*²⁶⁸. Y, sin embargo, esa conquista del absoluto no significa un cierre de sentido definitivo, sino la perpetuación del devenir, en la abstracción de cuyo movimiento, en cuyo juego de diferencias, reside la única condición *trascendental* en la que puede penetrar el individuo. En una reconciliación total de los opuestos, el mismo punto supremo dejaría de existir²⁶⁹.

²⁶⁴ Cfr. DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 87-88.

²⁶⁵ ABASTADO (1971), p. 148.

²⁶⁶ Michel Carrouges, en *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, llegó a plantear incluso la tesis extrema de que el punto supremo procede de la tradición hermética o, incluso, la Cábala, cfr. *Ibidem*, pp. 148-149; Ferdinand Alquie refutará esta teoría, cfr. ALQUIÉ, F. (1974), pp. 133-135.

²⁶⁷ «El surrealista buscará la suprarrealidad en sí mismo. En efecto, no podrá esperar la aparición de un camino que, en todos sus sentidos, le una al mundo, más que a través de una “pendiente vertiginosa” por sus zonas oscuras. El punto supremo no es trascendente, existe en el fondo de nosotros mismos, y sólo lo alcanzamos cuando nuestra comunión con los elementos se manifiesta a través de la disolución de nuestra lógica ya incapaz de “distinguir un animal de una llama o de una piedra”», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 161-162.

²⁶⁸ «Et en même temps il est à la recherche d'un événement absolu, où l'homme se manifeste avec toutes ses possibilités, c'est-à-dire comme l'ensemble qui les dépasse. Événement absolu, la révélation du fonctionnement *réel* de la pensée par l'écriture automatique. Événement absolu, où *tout est réalisé*, la découverte d'un “certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoires”. (Et Breton ajoute —*Second Manifeste* : “Or c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point”). Que cet effort suprême par lequel l'homme veut se retourner sur soi et se saisir d'un regard qui n'est plus le sien et ait toujours été le rêve et le ressort du surréalisme, les signes en sont innombrables», BLANCHOT, M. (1972), pp. 98-99.

²⁶⁹ «Todas las opciones surrealistas se caracterizan por esa tentativa general de reconciliación de los opuestos, aunque una reconciliación que nunca se presente de manera estable, que no ponga fin al movimiento», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 88.

Además de la influencia que esta doctrina del punto pudiera tener en la elaboración de las nociones de «punto exacto» que aparecen especialmente en el *Axion Estí*, así como en el esquema general del *hiato* y en el enlace de una concepción dinámica de lo griego con la escritura, la *significancia* y la *religiosidad* fuera del círculo hegeliano del cierre de la historia y el sentido, y en connivencia con cierto orientalismo asociado a Hölderlin —probablemente también a Nietzsche, aunque en mucho menor medida— y a ciertas posiciones de Heidegger, aparecen, sobre todo en los ensayos más cercanos a los inicios de la trayectoria de Elitis, algunas referencias al punto supremo del surrealismo. Especialmente en «Arte-Azar-Atrevimiento», de 1944, en plena campaña de proselitismo a favor del movimiento, de reciente introducción en Grecia. Allí Elitis da muestras de conocer perfectamente el *Segundo Manifiesto* de Breton —si bien, por diversos motivos que hemos esbozado en anteriores capítulos, toda referencia política o social es cuidadosamente obviada—, e introduce la doctrina del punto en una lista con los seis principios básicos del surrealismo: «Existe en el espíritu un punto en que todas las contradicciones se reconcilian»²⁷⁰. Un poco antes, había justificado el título de su ensayo apelando también al punto lírico en que, conducido por el azar, el hombre y el universo se reunirán, además de dar salida a la chispa que llevamos en nuestro interior y que puede recomponer el mundo: «Arte – Azar – Atrevimiento, ¡pues sí! *Arte* porque, mejor o peor, queremos dar una salida a la chispa pítica, que no ve el momento de hacerse Verbo y ponerse al frente de una nueva valoración del mundo; y *Azar*, porque es él el que mezclará los colores y las formas, los aromas y los sonidos, nuestro corazón y el corazón del Universo, en un punto, el punto lírico con que soñamos; y *Atrevimiento*, porque cada paso correcto en esta sociedad ha de dejar por fuerza tras de sí sangre, humo y lágrimas...»²⁷¹. La poesía, dice en otro párrafo, supone la «iniciación del hombre, en cuerpo y alma, a la esencia de las cosas y al punto secreto de su identificación con la esencia del Universo»²⁷². Pero de este entusiasmo juvenil, que raya en ocasiones en mimetismo con los postulados de Breton, Elitis aún conserva fuertes vestigios, al igual que en general de las posiciones surrealistas, hasta el final de su carrera. A la altura de 1977, sigue pensando que el arte nos conduce «hasta el punto en que no puede ya seguirnos la parte perecedera de

²⁷⁰ «Υπάρχει μέσα στο πνεύμα ένα σημείον όπου όλες οι αντιφάσεις συμφιλιώνονται», ELITIS, O. (2000), p. 134.

²⁷¹ «Τέχνη – Τύχη – Τόλμη, ε ναί λοιπόν! *Τέχνη*, αφού, καλά ή κακά, θέλουμε να δώσουμε μία διέξοδο στην πυθική σπίθα, που δεν κοιτάει την ώρα να γίνει Λόγος και να μπει επικεφαλής μίας καινούριας αποτίμησης του κόσμου· και *Τύχη*, αφού είναι αυτή που θα σμίξει τα χρώματα και τα σχήματα, τις ευωδιές και τους ήχους, την καρδιά μας και την καρδιά του Σύμπαντος σ' ένα σημείο, το λυρικό σημείο που ονειρευόμαστε· και *Τόλμη*, αφού κάθε βήμα σωστό μέσα στην κοινωνία αυτή γραφτό είναι ν' αφήνει πίσω του αίματα, καπνούς, και δάκρυα...», *Ibidem*, p. 119.

²⁷² «Μύηση του ανθρώπου, με ψυχή και με σώμα, στην ουσία των πραγμάτων και στο μυστικό σημείο της ταύτισής του με την ουσία του Σύμπαντος», *Ibidem*, p. 127.

nosotros mismos»²⁷³. Es allí donde nos reencontramos con nuestra verdadera identidad gracias a haber salido de ella. Otro concepto mencionado durante la década de los setenta nos recuerda al punto supremo que funde los contrarios. Es el de «unidad ideal», que parece remitir vagamente al *hiato* o el intersticio por su capacidad de subsumir *sin huellas*, pues ella misma es la huella, diversos elementos o incluso parejas de contrarios. Estas unidades, ejemplificadas perfectamente en la *mediaticidad* o el blanco de las muchachas o las islas, adquieren un valor fundamental en la experiencia poética de sus primeros años, y contienen, acaso sin disolver del todo su diferencia, pero sí mostrándola con cierta vocación de pureza, los opuestos. La propia estructura del poema está condicionada por esta noción²⁷⁴ que, lo hemos visto, no puede sino desestructurar o desencajar cualquier sistema que se halle recorrido por ella; lo hace con los *temas* de su obra, que en cierto modo, y refiriéndose exclusivamente a su primer período, el que abarca hasta el final de la guerra, pretende enumerar como ocurrencias de la «unidad ideal»: «Volví a mis manuscritos. La inmediatez, la objetividad, la legitimación de la imagen superreal, la utilización de la memoria, el dinamismo formal, la expansión hacia el mundo exterior, el mito de la juventud, veía que adquirirían la dimensión y la importancia de capítulos autónomos en los que la primera palabra la tenía siempre la unidad ideal capaz de contener los contrarios sin mayores vestigios, exactamente como la encontraba en el concepto “muchacha” o en el concepto “isla”; quiero decir, con la misma autonomía y la misma confluencia sobre sí de una multitud de elementos heterogéneos»²⁷⁵.

El *desencajamiento* interior que una figura semejante a la chispa del alma produce en el individuo es proyectado al menos en dos ocasiones, en el mismo libro —*Las Elegías de Oxópetra*—, por Elitis. Un verso suelto, colgado, suspendido incluso sintáctica y semánticamente en medio del discurso, como el intersticio de una exterioridad que sin embargo se pronuncia en primera persona, espacia dos estrofas en el poema «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido». Es el testimonio de un brillo interior que no pertenece al individuo, que refulge desde un estrato indecible sin que la ignorancia del sujeto en que lo hace se lo impida. Es el secreto que, acaso,

²⁷³ «Memorial para Andreas Embiricos»: «...ως το σημείο που δεν μπορεί πια να σε παρακολουθήσει το φθαρτό μέρος του εαυτού σου», ELITIS, O. (1993), p. 110.

²⁷⁴ Acerca de la «unidad ideal», su implicación en la concepción estructural del poema por Elitis y sus derivaciones surrealistas, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 187-189.

²⁷⁵ «Las muchachas»: «Ξαναγύρισα στα χειρόγρατά μου. Η αμεσότητα, η αντικειμενικότητα, η νομιμοποίηση της υπερπραγματικής εικόνας, η αξιοποίηση της μνήμης, ο μορφολογικός δυναμισμός, η διάχυση στον εξωτερικό κόσμο, ο μύθος της νεότητας, έβλεπα να παίρνουν την έκταση και τη σημασία κεφαλαίων αυτόνομων όπου τον πρώτο λόγο είχε πάντοτε η ιδανική μονάδα η ικανή να περικλείνει τ' αντίθετα χωρίς άλλα ίχνη, έτσι όπως ακριβώς την έβρισκα στην έννοια “κορίτσι” ή στην έννοια “νησί” —θέλω να πω, με την ίδια αυτονομία και την ίδια σύμπτωση επί το αυτό ενός πλήθους από ετερόκλητα στοιχεία», ELITIS, O. (2000), p. 162.

desencadena una escritura cuyo objetivo principal es leerlo, ofrecer una hermenéutica al tiempo que, sin remedio, lo dibuja *fiduciariamente* bajo su trazo, fin y origen de la poesía y, quién sabe, del poema: «Brilla en mi interior aquello que ignoro. Y sin embargo brilla»²⁷⁶, antes de que el texto, *descosido* y *recosido* momentáneamente en este intervalo que se *presenta* a la manera del *himen* —*re-velación* de la *revelabilidad*, proyección de la luz *entretajida* en un discurso que preserva su enigma y nos la deja ver para ocultárnosla, o viceversa—, prosiga su camino ahondando la hendidura. Un fulgor semejante, que hace posible lo *imposible* en el seno de la mente, abre con su epifanía el poema y se instituye en *reorigen* que atraviesa una cierta nada apofática, tal como querían los cabalistas, en «Viernes siempre lluvioso». Es una suerte de experiencia de iluminación por la cual podemos atisbar, en la fugacidad de una apertura y un cierre, las dimensiones apofáticas de lo incomunicable y lo inaprensible, manifestadas instantáneamente en imágenes o sensaciones atemporales. Ello pondrá de nuevo en marcha el tiempo, la vida, la historia. La *scintilla mentis* será, por tanto, otro «punto cero», el núcleo griego de una *poiesis* que inserta *reorígenes* y espaciamientos en una sucesión imprevisible: «Qué, más viejo que el tiempo como veta de oro / Brilló acaso en el barro de tu mente que / Lo inenviable y lo inapresable se hacen ahora visibles / Y colores u olores carecen de edad / Se diría que tu vida comienza: / Sábado domingo lunes martes»²⁷⁷.

2.1.3. LA (EST)ÉTICA DE LO MÍNIMO Y LA NADA

El esquema del *hiato*, la hendidura, los blancos, el punto, todos estos nombres que a la vez componen y designan una serie, se dispersan siempre más, se dejan desmenuzar en un proceso que no posee el carácter de la derivación semántica ni de la hiponimia, sino el de una diseminación que en cada (re)trazo gana y pierde algo, el de una arborescencia incontenible que es preciso, según su propia lógica, podar y reinjertar sin fin. Volvamos ahora, pues, a cultivar un brote, uno de los muchos brotes que, inevitablemente, hemos pasado por alto, y renombremos de nuevo todo el proceso, aun a riesgo de perder la memoria y, con ella, también los otros nombres. Me refiero a dos nociones que se imbrican a la perfección en el esquema, que representan ya en las condiciones de su sintaxis y su significado una lógica semejante a la de la hendidura o la *significancia*: el concepto de la nada, según se presenta en

²⁷⁶ «Λάμπει μέσα μου κείνο που αγνοώ. Μα ωστόσο λάμπει», ELITIS, O. (2002), p. 551.

²⁷⁷ «Τί, παλαιότερο απ' το χρόνο σαν χρυσού κοίτασμα / Μεξ στην ιλύ του νου σου πιθανόν έλαμψε ώστε / Άσταλτα κι άπιαστα ορατά γίνονται τώρα / Και χωρίς έτος να έχουν χρώματα ή οσμές / Η ζωή σου λες αρχίζει, νά: / Σάββατο Κυριακή Δευτέρα Τρίτη», *Ibidem*, pp. 560-561.

determinada tradición mística, y el concepto de lo mínimo, isomorfo del microcosmos abierto a la circulación de las lecturas y del punto que lo contiene todo en su carácter sónico. Si bien ya habían aparecido lateralmente, insertarlos ahora siguiendo las ramificaciones en que Elitis *desencaja* y disemina su *tema* será seguir urdiendo la trama, prolongar una serie que, en su propia semántica, contiene la infinitud de la denominación, la imposibilidad del cierre de sentido que la convierta en estructura *propia*. Renombrar, pues, el esquema en este instante por medio de la nada mística supondrá, si es posible hablar así, hacerle justicia una vez más, dado que con ese nombre no decimos sino la incapacidad de nombrar, la alusión a un vacío y, por tanto, la imposibilidad de la *designación* en beneficio de la inagotabilidad de la *significancia*. No hay *significado* ni *afuera* en la invocación de la nada, sino únicamente una multiplicación de los significantes en torno a la ausencia que señala, una constante diferición de escrituras y lecturas en cuyo espaciamento se dibuja el *fantasma* de una designación *propia*. Hablar de la nada mística es, en consecuencia, hablar del principio y del fin de todo discurso, del silencio que acalla el lenguaje y del silencio que lo desencadena, del *secreto* en definitiva que pone en marcha la infinitud de la *representación*.

La nada y lo mínimo: el desierto inmanifestado de la *revelabilidad* y el punto o la molécula que surgen en él para dar a leer, en su escasez, en el orificio del vacío que se reinscribe siempre y se repliega, la totalidad. El *cosmos* se da entero a partir de cualquier espaciamento y de la más mínima partícula significativa. Circula a través de ellos para *reoriginarse*. Es un *cosmos* griego en la medida en que el hueco de la nada lo recorre *por igual* a él y a sus componentes y los convierte siempre, en todo *lugar*, en el pasadizo que, conduciendo a lo Abierto, conduce como un *aleph* borgiano a la plenitud de los signos y las lecturas. ¿Por qué llamar a este proceso, que no escapa a pesar de sus pretensiones a la metafísica, una (est)ética? Es Grecia la que impone esta doble, o triple, denominación. Según Elitis, nada que en ella sea ontología deja de ser estética y, del mismo modo, ética. Podríamos decir lo mismo invirtiendo el orden en todas las combinaciones posibles. Hay, desde luego, un determinismo decimonónico en esta concepción, una comprensión organicista de la esencia de lo griego que le conduce a identificar en este *cosmos* lo Bueno, lo Bello y lo trascendente. Nada incoherente, como veremos, con amplias corrientes de la intelectualidad nacionalista —prácticamente toda, en mayor o menor medida— del país. Sea como sea, el esquema de lo mínimo y la nada que se propone aplicar, según venimos analizando, en su poesía, tiene también un profundo valor *religioso*, vinculado a la *religiosidad* antimoderna de la literatura del período. Es la cifra de un ascetismo o una renuncia que prodigarán, en el alejamiento del utilitarismo y la acumulación capitalistas, los mayores bienes y la integridad de una *indemnización*

sacrificial. Grecia, en este sentido, como elemento indecible cuya función es horadar el edificio del racionalismo y el mercantilismo modernos y occidentales, encarnará también, en su paisaje lo mismo que en el simbolismo general del concepto ahistórico que representa, esta lógica de lo escaso, entrelazada con casi todas las figuras del blanco y del *hiato*: el signo abierto, la *revelabilidad*, el *reorigen*, la *revirginización*, la plena humanidad del punto exacto, etc. Lo que es estética (metaforización, dimensión imaginal de la poesía) y ontología se funde pues con una ética de resonancias místicas, donde la *desapropiación* del yo a causa de una constante apertura que pone en fuga su solidez, conduce a la plena reconquista de una *espectralidad* que salva en la *super-vivencia*. A ese proceso está sometida Grecia (*cosmos* poético y escritural, etc.), y a ese proceso somete a la experiencia general de lo humano.

Si bien la poética de Elitis tiene como objetivo, según hemos venido repitiendo, esgrimir ciertos valores griegos contra la opacidad del racionalismo occidental, su *orientalismo* no deja de situarse en una línea plenamente europea de disidencia cultural y antioccidentalismo. Es la originariedad de la *διαφάνεια* contra la decadencia de la *clarté*. Pero acaso no hay nada tan genuinamente occidental como esta abominación de los propios presupuestos y el deseo de *refundarse*, con el espíritu de un reformismo *religioso*, sobre bases más puras. Elitis propone la potencia regeneradora de lo griego —que acaso constituya el *gen* primero de Occidente, pero que ahora se sitúa en una alteridad independiente y, como veremos, *espectral* respecto a él— para abordar esta operación. Y, sin embargo, no deja de recurrir para ello a conceptos preferentemente occidentales. Del mismo modo que su comprensión de la poesía se basaba, como vimos en el capítulo anterior, en la que había proyectado la modernidad europea, ahora los presupuestos de los que parte en su concepción de la nada mística se encuentran más próximos a los de Eckhart y sus discípulos renanos, a Jacob Boehme o, incluso, a la Cábala judía, que a la espiritualidad ortodoxa. Se sitúa así, parcialmente y contra su voluntad de ruptura, en el seno de una tradición occidental marcada también por el *misticismo* de estos autores²⁷⁸. En efecto, la nada de la *revelabilidad* o el *reorigen* que encontramos en la obra de Elitis se halla más vinculada a nociones tan audaces como el renacimiento de Dios en el individuo que proponía Eckhart, o el *Ungrund* como perpetuo fundamento de la existencia de este mismo autor y de Jacob Boehme, que al débil apofatismo de la Iglesia de Oriente, donde la Creación se produce en una nada exterior a Dios, una

²⁷⁸ Otra cosa es si, como tendremos ocasión de exponer más adelante, la voluntad *regeneradora* del arte y la poesía modernos conduce a Elitis, y a otros de sus compatriotas, a invertir el argumento y hablar de la *grecidad* esencial de los intentos europeos por refundarse.

nada que comparte campo con la plenitud de lo divino y no es, por tanto, absoluta²⁷⁹. Sí hay mayores coincidencias con algunas tradiciones asiáticas que, sin embargo, no estamos en condiciones de repasar aquí²⁸⁰.

Lo judío entra de nuevo en esta *esencialización* de lo griego. Aparte de las teorías sobre la escritura que la Cábala ha propuesto largamente y que examinaré por extenso más adelante, la cábala teosófica²⁸¹ ha hablado también de la nada de Dios a través del término *En Sof* (אין סוף, sin fin), el infinito anterior a toda manifestación. La nada, según estos autores, puede encontrarse asimismo reinscrita en la realidad, como la quiebra por la que atraviesa todo ser u objeto que cambia, que se *regenera*²⁸². Es la condición, por tanto, de toda (re)creación, el punto exacto cuyo contacto es capaz de, por una parte, *reproducir* el origen y, por otra, conducirnos por la aniquilación de nosotros mismos al renacimiento²⁸³. También, el punto a través del cual podemos encontrar la plenitud del ser, el *lugar* sin lugar que en el mundo engendra a Dios y, por tanto, lo diviniza todo, haciéndolo devenir un paraíso, *desapropiado* ya de su misma esencia y, aquí sí, abolidas todas las diferencias y los contrarios. A través siempre, no obstante, de lo que se considera una facultad humana en el contacto —indecible respecto a su temporalidad o su *situación*— con la suprema inhumanidad. Así, como explica Alois Haas, para Suso «el poderoso arrebató que enajena en la Nada, libera de toda diferencia», de manera que la *nada eterna*, todavía durante el tiempo de la vida del hombre, puede llegar a constituir un acontecimiento que, en cualquier caso, se completa en la eternidad de la beatitud

²⁷⁹ Cfr. LOSSKY, V. (1982), pp. 69-70.

²⁸⁰ En la eterna fluctuación, por último indeterminable, de la *propiedad* cultural de las ideas, también se ha dicho que son Eckhart y los místicos renanos y flamencos, así como parcialmente Boehme, inductor de gran parte de los iluminismos heterodoxos de los siglos XVIII a XX, quienes introducen en Occidente una concepción oriental de la nada sin fundamento como fundamento dinámico del ser. La filosofía griega del Ser, que parte de Parménides, sería por tanto la otra cara de la moneda, la quintaesencia del pensamiento occidental opaco y cerrado sobre sí: «Mientras que en el pensamiento asiático la atracción del abismo es el punto de partida y la Nada el principio de realidad, desde Parménides la filosofía occidental ha centrado toda su reflexión en el Ser, viviendo siempre aquella experiencia de la nada como *horror vacui*. Nishitani propone llamar a la primera una nada relativa [...], fundamento del nihilismo, y a la segunda una nada absoluta [...] como principio de realidad», VEGA, A. (2002), pp. 50-51.

²⁸¹ Sobre la división entre cábala teosófica y cábala extática, cfr. IDEL, M. (1988), pp. xi-xviii.

²⁸² Cfr. *supra*, nota 72.

²⁸³ La noción de *Ayin*, una de las principales denominaciones de la nada mística en la Cábala medieval, es también, sintomáticamente, el nombre de una letra hebrea. Se identifica, por tanto, con un signo escritural. Curiosamente, la forma de esa letra (א) es prácticamente idéntica a la que Elitis considera «la más griega», la ípsilon, representación gráfica del hiato con su abertura superior e inicial del *himen* que nombra, de otra manera, esta nada. Respecto al concepto de *Ayin* en la Cábala medieval: «In medieval Kabbalah *ayin* functions as a theosophical symbol, the beginning of the elaborate system of *sefirot*, the stages of divine manifestations. Everything emerges from the depths of *ayin* and eventually returns there. Proceeding from Kabbalah to Hasidism, the focus changes. Now the psychological significance of *ayin* dominates; it becomes a medium for self-transformation. The mystic experiences *ayin* directly and emerges anew», Daniel C. Matt, «*Ayin*: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism», en FINE, L. (1995), p. 67.

celestial. Con ello, la nada engendradora de Dios es una potencia del hombre que arrastra a la Unidad y superación de todos los contrarios, una solución que es percibida por el hombre como experiencia de unidad y de renuncia»²⁸⁴. Para llegar a lo máximo, absoluto religioso representado por Dios en la mística o totalidad del *cosmos* y de los significantes liberados (paraíso de la habitabilidad en la cesura misma de lo *poiético*, de lo griego) en Elitis, es preciso sumergirse en la nada, tal como piensa San Juan de la Cruz: «El hombre, “como única mediación posible”, debe sumergirse en esa Nada, “si se quiere llegar cerca de Dios”»²⁸⁵. Ello supone que la nada debe estar, de uno u otro modo, aun en su condición de alteridad irreductible, vinculada a «los algos», en palabras de Félix Duque. Es ella la que fundamenta (aun siendo sin fundamento) toda existencia, la condición de todo lo real²⁸⁶. Sin la nada no existiría nada²⁸⁷, a pesar de lo cual posee, es obvio, una sustancia contradictoria, que la instituye al mismo tiempo en razón y sinrazón de todas las cosas, en cimiento y abismo insondable. «Pura retracción, ella, más que crear deja ser, permite que en su autorrestricción, en su quebrantamiento de todo fundamento y razón, florezcan las cosas, sus razones y sus decires... heridas eso sí de muerte por la nada que las separa y distingue; cuajadas del silencio sobre el que se alzan sonoros sus nombres»²⁸⁸. La poesía tiene el privilegio de reinscribir en sus palabras esta nada, de convertir precisamente, como Elitis, los objetos del *cosmos* en signos abiertos hacia una exterioridad infinita. Sucede que el impulso místico de determinados poetas hace que «las cosas-signos se carguen de la añoranza de un “afuera” que sólo en los bordes maltrechos de la palabra se acumula, como náufragos agarrados a la balsa del lenguaje en el mar embravecido de la Nada»²⁸⁹. Lo *poiético* consiste, en cierto sentido, pues, en proporcionar esta posibilidad de *salida* de la superficie de lo real, esta conversión del mundo en *tejido* (texto) entre cuyos espacios es posible *retejer* siempre un afuera que garantice la perpetua *construibilidad* de la existencia, la *revirginización* que nos otorgue la percepción de un paraíso semejante al del primer día de la Creación. Como ha dicho Amador Vega, y con las precauciones con que debemos leer toda afirmación sobre una esencia intemporal, no *poiética* a su vez, de la poesía, «el principio de realidad es, tanto para el místico como para el poeta, la

²⁸⁴ HAAS, A. M. (1998), p. 20.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 21.

²⁸⁶ El *Tao* es también el no ser que fundamenta sin fundamento toda existencia y toda diferencia, *khora* que origina los signos y la oposición situándose antes aún del estrato ontológico del *uno*, lejos de todo ser: «El dao engendra al uno, / el uno engendra al dos, / el dos engendra al tres, / el tres engendra los diez mil seres», PRECIADO, J. I. (1978), p. 11.

²⁸⁷ Según el filósofo japonés Kenji Nishitani, ser y nada se hallan coimplicados, identificados incluso, en la medida en que sólo se puede ser sobre la base de una nada, y sólo podemos concebir la nada a partir del ser, VEGA, A. (2002), p. 43.

²⁸⁸ DUQUE, F. (1998), pp. 159-162.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 162.

nada y el vacío que habla y otorga realidad, aunque ella misma carece de fundamento»²⁹⁰. *Abgrund* y *Ungrund*, abismo sin fondo y carencia total de determinación o fundamento, se hallan detrás de todas estas nociones. Presentes ya en Eckhart, será Jacob Boehme, uno de los inspiradores espirituales del romanticismo y de la operación fundacional de la poesía moderna, quien las describa y las diferencie a partir de su obra *Psychologia Vera*. El *Abgrund*, especialmente, será la reinscripción de la nada *presente* en todo ser, el punto exacto por el que salir de sí y abismarse en el contacto con lo Abierto para realizar la propia identidad en la *impropiedad* pura: «L'*Abgrund*, loin de désigner l'absence pure et simple de tout fondement et de toute détermination dans l'Absolu, ne fait qu'indiquer le manque de fondement de l'existence et le centre de réalisation chez les êtres qui ont perdu leur propre *Grund*. L'*Abgrund*, l'abîme, désigne ainsi dans l'être son propre néant, dans lequel il tend à s'abîmer»²⁹¹. El *Ungrund* es, por su parte, la absoluta indeterminación, el fondo sin fondo de la realidad que puede identificarse con el desierto de la *revelabilidad*, la *Gottheit* o el *En Sof* que no es causa de nada, ni siquiera de sí mismo²⁹²: apenas el espaciamiento infinito de una promesa que no puede, como el *hiato*, recibir un nombre (*propio*), pero que hace visible su invisibilidad en la sucesión de los nombres que se prodigan para decir que es innombrable.

Pocas veces se ha escrito sobre la noción de *nada* en Elitis. Respecto a «lo mínimo», los análisis se han quedado frecuentemente en las más inmediatas dimensiones éticas que lo vinculaban a una elección de vida únicamente asociada, como vimos, al mito de la *anacoresis* o el ascetismo del Poeta. El escritor Efyenios Aranitsis se ha referido al concepto elitiano de la nada distinguiéndolo, precisamente, del nihilismo occidental y sus extremos en el vacío y el infinito²⁹³. Podemos estar de acuerdo si es al derrotismo existencialista, o a la falta abismal de sentido, a lo que se refiere aquí el escritor corfiota. El propio Elitis rechazó, en su estancia parisina entre 1948 y 1951, el espíritu escéptico y decadente de la Europa occidental de la posguerra. Pero la *nada* que Elitis sitúa, bajo los más diversos nombres que no consiguen nombrarla, en el centro mismo —en los centros— de su concepción y producción poéticas, le debe mucho a la mística occidental y, es cierto, en la misma medida a la mística asiática que Aranitsis menciona un par de veces. No quiere esto decir que mi pretensión sea postular una influencia directa de esas tradiciones sobre Elitis. Es simplemente la recurrencia de una idea que, lejos de las genealogías,

²⁹⁰ VEGA, A. (2002), p. 95. Lo dice a propósito de un poeta que, encontrándose en cierto sentido en las antípodas de Elitis, comparte con él su doble deuda con la Cábala y con Hölderlin: Paul Celan.

²⁹¹ KOYRÉ, A. (1979), p. 281.

²⁹² *Ibidem*, pp. 320-321.

²⁹³ Cfr. ARANITSIS, E. (2006), p. 24.

aparece y se sustrae aquí y allá. Aranitsis cifra más bien la nada de Elitis en ciertas nociones psicoanalíticas de la elisión que, en este caso, no suponen una concesión al régimen de la representación sino la proyección de la idea de que es la pérdida o la sustracción la que conduce a la mayor ganancia. Cree, asimismo, que se configura como una *posición* absolutamente libre de condicionamientos y llena de símbolos: una nada concebida según cierta lógica del espaciamiento o la *revelabilidad* —en lo cual, observa, existe cierto paralelismo con artistas occidentales del siglo XX, en especial los pintores abstractos— como distancia infinita vacía de contenido, o bien, y al mismo tiempo, como distancia ínfima colmada con todos los contenidos del paraíso. Sólo a través de la diferición, de la perpetua anterioridad a la visión del absoluto, podríamos encontrar la verdad. En este aspecto, existe una coincidencia casi total con el esquema del *hiato* y la reinscripción de los blancos. Sin embargo, en mi opinión no hay en esta nada una angustia frente a la insuficiencia del lenguaje, como dice Aranitsis²⁹⁴. Es precisamente, según he venido mostrando, en el seno de la escritura, en su *significancia*, donde nos acercamos más certeramente a la plenitud, atravesando el blanco que horada el mismo centro del signo y convierte en signo todo lo existente. Así, como ha afirmado Xavier Bordes, la nada en Elitis es llamada²⁹⁵: llamada en la medida en que la *imposibilidad* que encierra desencadena la necesidad de dar *poiéticamente* existencia u origen al ser en el discurso, de acumular sobre ese hueco imágenes que a su vez sugieran nuevamente el vacío al que aluden y pongan, una y otra vez, el proceso en movimiento. Cuando la indecidibilidad de la nada se interpone, irreductible, toda clausura queda descartada.

En el ensayo de 1981 «Señuelos para nadie», perteneciente a «Las pequeñas épsilon», Elitis asocia la nada a lo mínimo y a lo «mucho», es decir, a la plenitud del ser, aludiendo a las distancias que median entre ellos. Como si se tratara de una cosmogonía mística, lo mínimo, el punto, surge en la nada para suscitar luego —*reorigen* eternamente diferido— lo máximo, la multiplicidad, de la misma manera que la línea surge del punto. Es de nuevo una *mise en abîme* donde lo que parece contar es la distancia, es decir, el espaciamiento que se instituye entre cada término. Así, la creación pura, *ex nihilo*, es mucho más costosa que la circulación intramundana que nos lo ofrece todo a la vista en cualquier nimia molécula, que lo contiene ya: «La distancia de la “nada” a lo “mínimo” es mucho mayor que la que va de lo “mínimo” a lo “mucho”»²⁹⁶. Este *mínimo* o punto es acaso el *fruto de la nada*, como lo era Dios para Eckhart. Allí nace lo verdadero, lo firme, aquella verdad que se ciega plegada entre los blancos, y que sólo en ellos, en la nada, puede *atraparse* o

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

²⁹⁵ BORDES, X. (1986), p. 391.

²⁹⁶ «Η απόσταση από το “τίποτε” στο “ελάχιστο” είναι πολύ μεγαλύτερη παρ’ ό,τι από το “ελάχιστο” στο “πολύ”», ELITIS, O. (1993), p. 256.

leerse. En el poema «Eros y Psique» de *Las Elegías de Oxópetra*, dedicado a Hölderlin, Elitis se refiere a este «algo» que existe en la nada como al único fundamento firme, si bien aun así inaprensible y elusivo, irrefutable aun para el mismo Dios pero *secreto* al fin y al cabo. Dado que el poema habla del poder del espíritu y de la poesía, no sería extraño que se refiriese a su capacidad para roturar la nada, como la tierra —que sintomáticamente se abre para *re-velar* el mensaje emitido por el *lugar* de donde mana la verdad, en ningún caso la verdad misma, siempre más al fondo—, y extraer o construir en su infinita lectura la *spectralidad* de una certidumbre o un fundamento que sin embargo no aparece sino diferido en una nueva distancia, cubierto por una capa suplementaria de escritura blanca: «Desprevenida parece aunque no lo está / La tierra. Saciada de diamantes y carbones / Sabe no obstante hablar, y desde donde mana la verdad / Con percusiones subterráneas o fuentes de enorme pureza / Viene a confirmártelo. ¿Cuál? ¿Qué? // Lo único que afirmas y Dios no modifica / Ese algo inconstatable que existe / A pesar de todo en lo Vano y en la Nada»²⁹⁷. Como la tierra, el poema habla pero no *designa*, incapaz de *desvelar* un contenido efectivo rasgando la membrana del *himen*. Por el contrario, se encarga de preservar la visión, *reteje* con la imprecisión blanca de los términos «algo» o «inconstatable» aquello mismo que nos separa de lo que ha venido a *re-velarnos*. En «Comagene la desaparecida», unas páginas más adelante, todo el peso cae, como vimos en el capítulo anterior, sobre la imagen o la escritura que marcan la *significancia*. Lo importante, lo *significativo* en su doble acepción, es lo aparentemente secundario, el *εἶδωλον* platónico que logra, en su alusión vacía, en su remisión a la nada que carece de tiempo —la ahistoricidad del *reorigen*—, poner en marcha el circuito de la realidad: «La realidad / Sirve si viene después. Mas lo anterior, la imagen, es lo único / *Significativo*; pues el tiempo no prende sobre ella»²⁹⁸. La poesía —la *poiesis*— comienza y termina pues en la nada, aun cuando esté recorrida asimismo por ella. De su hueco, que retorna ineludiblemente, parten las mayores riquezas: «En el vacío coseché tesoros y ahora de nuevo / Entre los tesoros estoy vacío»²⁹⁹.

²⁹⁷ «Ανύποπτη μοιάζει να είναι αν και δεν είναι / Η γη. Χορτάτη από διαμάντια και άνθρακες / Όμως ξέρει να ομιλεί κι από κει που η αλήθεια εκβάλλει / Με κρουστά υποχθόνια ή πηγές μεγάλης καθαρότητας / Έρχεται να σ' το επιβεβαιώσει. Ποιο; Τί; // Το μόνο που ισχυρίζεται κι ο Θεός δεν μεταβάλλει / Κείνο το κάτι ανεξακρίβωτο που υπάρχει / Παρ' όλα αυτά μέσα στο Μάταιο και στο Τίποτα», ELITIS, O. (2002), p. 554.

²⁹⁸ «Η πραγματικότητα / Ωφελεί εαν έπεται. Όμως το πριν, το είδωλο, μόνον αυτό / *Σημαίνει*· που ο χρόνος πάνω του δεν πιάνει», *Ibidem*, p. 564.

²⁹⁹ El fragmento pertenece de nuevo al poema «El estigma», de *María Nefeli*, al que tantas veces me he referido en este capítulo. No ha de ser casual que comparezcan en él, y por boca de un trasunto del poeta, las figuras del hiato, las hendiduras, la huella, el punto, la huida hacia la propia identidad, la guía angélica de la muchacha y, ahora, la fecundidad del vacío: «Μες στο κενό θησαύριζα και τώρα πάλι / μες στους θησαυρούς μένω κενός», *Ibidem*, p. 367.

Lo hará el mismo paraíso, en la mención más importante y más explícita a la *nada* que encontramos en la obra de Elitis. Sucede en el poema «Tres veces la verdad» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*), que comienza sin embargo con la búsqueda, nuevamente, de un «algo», un algo probablemente que persista tras la muerte y se sustraiga, auspiciando un nuevo origen, a la cerrazón del circuito de lo vital: «Transportaba el pájaro salvaje pit pit sobre las rocas la verdad En los charcos de agua salada tlip tlip picoteaba sin cesar Algo algo Algo *sea como sea* ha de existir / Lo juro alcancé la santidad a fuerza de esperar Me dejé una barba de monje que acariciaba y mesaba sin cesar Algo algo Ha de haber algo más»³⁰⁰. El poeta *entra en religión*, se consagra a la búsqueda de un elemento suplementario, si bien *espectral*, que cree poder encontrar bajo la forma positiva del ser. Ese algo es, *por otro nombre*, la verdad, la *αλήθεια* que veíamos al principio del capítulo tener su epifanía sobre los blancos sucesivos de la escritura poética o griega, en la *indecidibilidad* de sus pliegues, siempre tras el *himen* protector, *re-velada* en una diferición que es promesa. Sobre ella, sobre su aparición «tres veces», parece versar el texto, que pone en duda, multiplicándola, su carácter singular y absoluto: tres manifestaciones de la verdad son tres inscripciones superpuestas, autoexcluyentes, el palimpsesto de tres blancos fulgurantes acumulados en el espacio de la misma escritura. De ahí que, lejos ya de la positividad de los «algos», enseguida se comprenda que sólo en el ámbito de una retracción puede atisbarse la verdad: «Pero ya escaseaban las palabras Qué decir ya Ésta es la verdad»³⁰¹. «Ésta» es la verdad o «así» es la verdad, ambivalencia de un deíctico que parece señalar a la propia escritura como (*no*) *lugar* de *re-velación* de esa verdad, como constituyente mismo de una instancia que, atendiendo al significado de la proposición, necesita del borrado de las palabras, del autoborrado, para comparecer. Así termina la primera sección del texto, dividido efectivamente en tres. Podríamos entender, por tanto, que hemos asistido a la primera epifanía —*desvelamiento*, como quería Heidegger, que sin embargo se niega a sí mismo volviendo a velarse, *re-velándose* con más escritura y, por tanto, ocultando lo que se quiere mostrar— de la verdad, que vendrá a repetirse en la segunda sección. En ella, retiradas las palabras, otra superficie blanca se manifiesta: el mar, origen tantas veces ya de desplazamiento tropológico. Poco después surge otro blanco, una muchacha pétrea e inmóvil que, pronunciando una oración laica, sugiere al poeta la segunda verdad: la *presencia* de la nada en el

³⁰⁰ «Μετατόπιζε το αγριοπούλι πιτ-πιτ πάνω στους βράχους την αλήθεια Μες στις γούβες τ' αρμυρό νερό τλιπ-τλιπ όλο τσιμπολογούσε Κάτι κάτι Κάτι πρέπει *οπωσδήποτε* να υπάρχει / Μα την πίστη μου άγιασα να περιμένω Πέταξα γένι καλογερίκό που όλο χάιδευα κι έξυνα Κάτι κάτι Κάτι άλλο να βρεθεί», *Ibidem*, p. 208.

³⁰¹ «Αλλά κιόλας λιγότευαν τα λόγια Τί να πεις πια Τέτοια είναι η αλήθεια», *Ibidem*, p. 208.

fundamento mismo de su vida. «He vivido con nada»³⁰², dice el sujeto de la escritura a modo de conclusión y a modo, también, de fulguración de una verdad que vuelve a ocultarse en el abismo de lo indecible. La tercera sección comienza con la misma frase, y con una nueva afirmación de la insuficiencia del lenguaje convencional, de la *significación*. Sin embargo, de la vaciedad de unos cántaros —trasposición de la letra ípsilon que, como vimos más arriba, compara a un ánfora al asegurar que es «la más griega»—, de esa nada que aún tiene fundamento, *ayin* cabalístico, es capaz de extraer las más deslumbrantes visiones e imágenes, el «algo» que antes buscaba y cuya distancia con la nada es, lo hemos visto, abismal: «He vivido con nada Las palabras solas no me bastaban En una ráfaga de aire devanando una voz de otro mundo mis oídos fja fjiu fjiu concebí tantas cosas Qué puñados de piedras brillantes qué cestas de abejas frescas y cántaros hinchados donde se oía ffff tronar al aire cautivo / Algo algo Algo demoníaco pero que quede atrapado como en una red en la forma del Arcángel»³⁰³. Una serie de palabras vacías, *significancia* pura que pretende reflejar el dialecto de la naturaleza —una extraña escritura griega con rasgos silábicamente reconocibles y evocaciones diversas, pero sin significado concreto— se reflejan entonces en un diálogo incomprensible. La última de ellas, hendida sintomáticamente por una ípsilon en su centro, es *άδυσος*, la cifra acaso de toda apertura a la nada de lo Abierto para encontrar allí la *sacralidad* de un imposible absoluto. Conteniendo el *hiato* de la ípsilon, nos desplaza lejos del significado aludiendo, así, *desde dentro y hacia fuera*, a un vacío que se despliega envolviendo la escena de la escritura. El término es significativo, sí, pero no significa nada, sólo permite que miremos en la dirección de su mirada, o bien se deja leer *heliotrópicamente* como la huella de un infinito espaciamiento —otra huella— que *re-vela*, en su *revelabilidad*, un absoluto. Remite, no obstante, si practicamos una sencilla combinatoria que Elitis parece proponernos, a al menos tres vocablos perfectamente imbricados en el *haz* de sentidos que el poema nos está dando a leer: *άβυσσος* (abismo, es decir, el *Abgrund* o el *Ungrund* que fundamentan toda existencia), *άδυτον* (*sancta sanctorum*, el espacio impenetrable en que en el templo reside la sacralidad o la divinidad en su pureza invisible y, por tanto, convenientemente velada) y (*Παρ)άδεισος* (paraíso), cuyas sílabas finales suenan exactamente igual al oído, y se distinguen únicamente por medio de la escritura, en la cual se ha introducido curiosamente una ípsilon donde antes se combinaban una

³⁰² «Μ' ένα τίποτα έζησα», *Ibidem*, p. 208.

³⁰³ «Μ' ένα τίποτα έζησα Μονάχα οι λέξεις δε μου αρκούσανε Σ' ενός περάσματος αέρα ξεγνέθοντας απόκοσμη φωνή τ' αυτιά μου φγια φχιου φχιου εσκαρφίστηκα τα μύρια όσα Τί γυαλόπετρες φούχτες τί καλάθια φρέσκες μέλισσες και σταμνιά φουσκωτά όπου άκουγες ββββ να σου βροντάει ο αιχμάλωτος αέρας / Κάτι κάτι Κάτι δαιμονικό μα που να πιάνεται σαν σε δίχτυ στο σχήμα του Αρχαγγέλου», *Ibidem*, p. 209.

épsilon y una iota. *Ἄδυσος* es, así, el signo-gozne que remarca la hendidura que recorre el poema y la hendidura que constituye el poema. Injerta sin *designarlos*, desencajándolos en la suspensión de una *indecidibilidad* irreductible —practicando pues en ellos la misma operación que ellos vienen a reafirmar—, esos tres conceptos que sobrevuelan *espectralmente*, ni totalmente presentes ni totalmente ausentes, el poema. Subraya asimismo el carácter escritural del Paraíso, que será mencionado en el siguiente y último verso, perforándolo con la ípsilon que reinscribe en su interior, también, el vacío de la *significancia* y le impide cerrarse en una presunta exterioridad trascendente que clausure los signos. Entonces sobreviene la tercera epifanía de la verdad, bajo la forma de una intuición propiciada acaso por la contemplación de la palabra *ἄδυσος*: «Hasta que finalmente sentí y que me llamen loco que el Paraíso nace de una nada»³⁰⁴. Es, pues, la nada como *reorigen* la clave de esa verdad. Es la lectura del blanco absoluto, la *re-velación* o la sucesión de los espaciamientos, el fundamento sin fundamento. Una nada es la condición para operar la *regeneración*, tal como hemos leído en la cábala teosófica, es el *Ungrund* o *Abgrund* sobre el que el «algo» de la apertura tras la muerte debe y puede surgir. Sin atravesarla, sin atravesar el desierto de la *revelabilidad*, no hay posibilidad de una auténtica resurrección del paraíso primordial, que implica principalmente un *renacimiento* interior de la pureza sagrada, como quería Eckhart. El paraíso se da, pues, como el fruto de la nada. Y se da en la conciencia repentina, obtenida quizá en la escritura y quizá en la contemplación del carácter sígnico del *cosmos* natural griego, de que la diferición que reside en la *significancia* es la condición del absoluto de los significantes, de la totalidad del mundo siempre abierto a una nueva remisión más allá de la muerte o la clausura del sentido. En ese punto vacío que origina otro punto originario, el «algo» al que se alude reiteradamente en el texto, reside la clave —*griega*— de la *poiesis*. Él propicia el infinito *retejarse* de los signos que *recompone*, siempre, el *himen* a través del cual se preserva la visión en la invisibilidad. Es ese *himen* el que opera una *revirginización* constante que, devolviéndonos al *origen* de la percepción del *cosmos* una y otra vez, borra la *historia* de nuestros sentidos y nos sitúa, sin cesar, ante un mítico *primer día* de la Creación, ante un paraíso que Elitis siempre confesó perseguir con sus poemas. Poesía, escritura, nada, *hiato* y *significancia* se alían pues aquí como el fundamento sin fundamento de un *automatismo* de lo *religioso* que instauro la eternidad —eternidad griega, *textual*, de los *reorígenes*— contra el circuito cerrado y angustioso de una existencia amenazada por el muro impenetrable de la muerte. Ésa es la verdad: la nada que se traza bajo, sobre, *entre* la escritura, y da lugar al todo, *nuevamente*, a partir del intersticio *espectral* del poema.

³⁰⁴ «Ὡσπου τέλος ἐνίωσα κι ας πά' να μ' ἔλεγαν τρελό πως από 'να τίποτα γίνεται ο Παράδεισος», *Ibidem*, p. 209.

Lo mínimo (*το ελάχιστο*) constituye de algún modo un (des)pliegue de la noción de la nada. Isomorfo de todos los blancos que hemos venido repasando, parece remitir especialmente al punto, al *microcosmos* que reinscribe la *totalidad* de lo textual en lo particular, y al signo como estructura horadada de todas las cosas. Es, también, la encarnación del (*re*)origen que compendia la nada de este lado del ser, el núcleo a través del cual se puede, más que generar, leer y, en consecuencia, escribir —sobre la ilegibilidad del blanco—, un universo³⁰⁵. En la diseminación de lo mínimo³⁰⁶ encuentra Elitis la (*in*)*significancia* que contiene la potencialidad de un infinito³⁰⁷. Por ello resulta, en cierta manera, la huella de lo *imposible*, el espaciamento a través del cual se nos promete llegar a un *espectral* opuesto, «lo máximo», que acaso evoca un absoluto o una integridad sólo alcanzables en la sobriedad ascética del desnudamiento y del blanco³⁰⁸. Lo mínimo constituye, en este sentido, otra *revelabilidad*³⁰⁹, el desencadenante de una energía o movimiento —desplazamiento topológico e incremento de sentido— capaz de operar, en su circulación, cambios de una dimensión desproporcionada³¹⁰. Ahondando en lo mínimo nos situamos nuevamente sobre la cesura que quintaesencia lo humano extrayéndolo de sí, trasvasándolo en el doble juego de la membrana que comunica

³⁰⁵ De un modo más netamente metafísico, la doctrina de un punto exiguo que posee una infinita potencia creadora es frecuente —y contiene fuertes resabios matemáticos— desde Pitágoras a la misma Cábala o el sufismo, cfr. POULET, G. (1979), p. 40. Las teorías emanatistas del neoplatonismo responden en el fondo a ella, así como las concepciones de Dios como el centro infinito de una circunferencia que es la Creación, cfr. *Ibidem*, p. 52. En la poesía neoplatónica del Renacimiento y en Boehme no deja también de observarse, así como en el Romanticismo alemán: «Como en los poetas del Renacimiento, como sobre todo en Boehme, cada punto de la creación, cada momento particular de la duración revela aquí una capacidad de expansión verdaderamente infinita», *Ibidem*, p. 177.

³⁰⁶ Otros poetas modernos como Pierre Reverdy o los surrealistas han manifestado la creencia en la posibilidad de encontrar el infinito en cualquier objeto en apariencia insignificante y concreto, cfr. BALAKIAN, A. (1970), pp. 112 y 136.

³⁰⁷ El cabalista provenzal Isaac el Ciego (1169-1235) plantea ya, como dice Giulio Busi, la idea de un «precipicio exegético» según el cual un solo punto, un elemento de la realidad, configurado como signo, es capaz de llevar en un infinito de lecturas hacia el todo: «Si avverte qui la forza di una percezione sintetica delle inesauribili possibilità espressive del divino, la compresenza di infiniti significati, concentrati in un nucleo inestricabile per la ragione. Yishaq pare come lasciarsi cadere in un precipizio esegetico, da cui risale con la consapevolezza che ogni elemento del reale può essere la porta attraverso cui raggiungere il tutto», BUSI, G. (2005), p. 99.

³⁰⁸ En algún pasaje del místico alemán Angelus Silesius podemos encontrar afirmaciones muy semejantes a las que enseguida tendremos ocasión de leer en Elitis. Las dimensiones ontológica y ética se entremezclan indisolublemente: «Quien todo lo quiere, nada tiene. / Quien nada quiere, todo lo tiene. Quien todo lo quiere, / en verdad, no ha obtenido ni un tallo», en HAAS, A. M. (1998), p. 23. También el *Libro del Tao* habla de esta *inversión proporcional* entre lo mínimo y lo máximo: «Las cosas aumentan al disminuirlas, / disminuyen al aumentarlas», PRECIADO, J. I. (1978), p. 11. En otro punto, afirma que ha de considerarse «grande lo pequeño y mucho lo poco», *Ibidem*, p. 53.

³⁰⁹ David Connolly ha argumentado que lo insignificante en la obra de Elitis, en especial en el libro *Las Elegías de Oxópetra*, conduce habitualmente a la *re-velación*, una *re-velación* que es apenas espaciamento sólo culminable en la muerte. El instante y los sentidos tienen una amplia participación en el proceso como isomorfos del punto, cfr. su artículo «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμούλα*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 398-401.

³¹⁰ Cfr. BERLÍIS, A. (1998), pp. 76-77.

indecidiblemente con lo *sobre-humano*³¹¹. Es, una vez más, la experiencia sustancial de lo griego, aquella que compendia además estética, ontología —que en esta concepción textual deviene acaso *semiología*— y ética en un solo gesto³¹² emanado, podríamos decir, de los valores inherentes a la naturaleza y el paisaje del lugar³¹³. Hay un fuerte valor moral, incluso político —indudablemente antiideológico—, en este rechazo de lo superfluo que nace acaso del rechazo de la instancia suprema y teológica del significado —de la *propiedad*, en las más diversas acepciones— y que se extiende a la estética y a la esencia *desapropiada* de la poesía. La mayor *propiedad* —lo máximo— se hallará en la *impropiedad* sustancial del hiato, de la hendidura, del blanco, del *himen*, de lo mínimo. En la *significancia* y no en el *significado*. En la *transparencia* (*διαφάνεια*) que recorre todo objeto genuinamente

³¹¹ Cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2005), p. 101.

³¹² Aris Berlís cree que el esquema de lo mínimo corresponde simultáneamente a una suerte de filosofía natural y al ámbito de la moral o, incluso, la política, cfr. BERLÍS, A. (1998), pp. 76-77. Eratoscenis Capsomenos asegura que es un valor encontrado en la naturaleza griega, que pretende luego extenderse a la ética y a la estética e incluso a lo social, en coherencia con el determinismo y el organicismo con que Elitis comprende lo griego, CAPSOMENOS, E. G. (2005), pp. 104-105. Respecto a la dimensión estética del esquema, cfr. *Ibidem*, p. 103.

³¹³ Esa emanación responde a su vez, en el infinito pliegue de las *significancias*, a una «analogía», traspaso de sentidos o circulación de lecturas que la percepción de lo griego desencadena. Es la naturaleza del país la que proyecta por sí sola estos paralelismos entre ética-ontología/semiología-estética que determinan una política y, siguiendo con el juego, también una poética: «He aquí una nueva correlación “por analogía”, que hace a la mayoría de la gente levantar los brazos frente a cualquier sentencia poética que no sea conocimiento puro y duro, sino enigma centelleante cuya solución ha sido trocada en fragancia. En este apartado soy muy sensible; mi tendencia se convierte en perversión. Y, sin embargo, en ninguna parte encuentro tan nítidamente perceptible el concepto de inocencia como en las hierbas aromáticas. Igual que el de claridad y transparencia en una gota de agua resplandeciente, o el de purificación y asepsia psíquica en la cal. Sin las prolongaciones éticas que han adquirido a continuación, me sería imposible consolidar la “poquedad” como capital precioso para la colectividad que traspongo después, con la misma fuerza, al individuo» («Ἰδοὺ ἓνας ἀκόμη “κατ’ ἀναλογίαν” συσχετισμός, που κάνει τους περισσότερους να υψώνουν τα χέρια μπροστά σε κάθε ρήση ποιητική που δεν είναι γνώσεις από κρέας ωμό αλλά αίνιγμα σπινθηροβόλο, με τη λύση του μεταποιημένη σ’ ευωδιά. Σ’ αυτό το κεφάλαιο είμαι πολύ ευαίσθητος: η ροπή μου καταντά διαστροφή. Κι όμως, πουθενά δε βρίσκω αισθητοποιημένη με τόση ενάργεια την έννοια της αθωότητας όσο στα μυριστικά χόρτα. Όπως της καθαρότητας και της διαφάνειας σε μία λαμπερή νεροσταγόνα, ή του καθαμού και της ψυχικής ασηψίας στον ασβέστη. Χωρίς τις ηθικές προεκτάσεις που έλαβαν εν συνεχεία, θα μου ήταν αδύνατο να κατοχυρώσω τη “λιγοσύνη” σαν κεφάλαιο πολύτιμο για το σύνολο, που να το μεταφέρω κατόπιν, με την ίδια ισχύ, στο άτομο»), «Lo público y lo privado», ELITIS, O. (1993), pp. 348-349. En *El Pequeño Nautilo*, por otra parte, leemos: «Así que deambulaba por mi país y encontraba tan natural su escasez que pensaba que no era posible, tenía que estar puesta a propósito esta mesa de madera con los tomates y las aceitunas frente a la ventana. Para que una sensación así sacada del cuadrado de tablón con unos pocos rojos intensos y muchos negros pudiera desembocar directamente en la pintura de iconos. Y ella, produciendo lo mismo, extenderse con una luz bienaventurada sobre el mar hasta que se descubriese la grandeza real de la escasez» («Λοιπόν τριγύριζα μέσα στη χώρα μου κι έβρισκα τόσο φυσική τη λιγοσύνη της, πού ’λεγα πώς, δε γίνεται, θα πρέπει νά ’ναι από σκοπού το ξύλινο τούτο τραπέζι με τις ντομάτες και τις ελιές μπρος στο παράθυρο. Για να μπορεί μία τέτοια αίσθηση βγαλμένη απ’ το τετράγωνο του σανιδιού με τα λίγα ζωηρά κόκκινα και τα πολλά μαύρα να βγαίνει κατευθείαν στην αιογραφία. Και αυτή, αποδίδοντας τα ίσα, να προεχτείται μ’ ένα μακάριο φως πάνω απ’ τη θάλασσα εωσότου αποκαλυφθεί της λιγοσύνης το πραγματικό μεγαλείο»), ELITIS, O. (2002), p. 498.

griego, y no en la *clarté* occidental de unas Luces que chocan contra las superficies y las delimitan proyectando sombras.

Hay, por ello, en el «Génesis» del *Axion Estí* una recomendación del dios al Poeta, en el cuarto himno, que asocia lo «Insignificante» a la lectura. Se trata de un pasaje inmediatamente posterior al catálogo de nombres de plantas sobre los cuales el sujeto asegura tratar de articular su identidad. Lo insignificante remite, por tanto, a palabras, a términos en los cuales hay que penetrar para convertirlos inmediatamente en *significantes*, proporcionándoles la profundidad insondable del vacío e invirtiendo su pequeñez en la importancia suprema de lo que permite la comunicación con la totalidad y *reorigina* el *cosmos*. Todo ello será posible a través del doble trazo *lectura-escritura*: «“Bravo”, me dijo, “sabes leer / y aprenderás muchas más cosas / si profundizas en lo Insignificante”»³¹⁴. Estética y ascética, o moral, se entrelazan aquí: adentrarse en lo mínimo, dilatarlo por medio de la poesía —que, circularmente, renace en su seno—, es conquistar el todo de la textualidad o del *cosmos* griego, así como despojarse de lo superfluo de los significados adquiridos para hallar la pureza, operada *poiéticamente* por el hueco blanco que la nada de la *significancia* inserta en cada signo-objeto al expandirlo más allá de sí. En el «Comentario al *Axion Estí*» Elitis, glosando estos versos, afirma en la misma línea que «basta con profundizar en lo que parece Insignificante para encontrarse sobre lo Crucial»³¹⁵. También vincula esta teoría a la función de Grecia, asegurando que «nunca antes la aportación de una “parte del mundo” al conjunto del mundo habría resultado tan útil como hoy»³¹⁶. La estructura general de lo griego, pues, a la cual la misma grecidad, *replegada*, se somete, corresponde sustancialmente a este esquema de lo insignificante que es, al mismo tiempo, el esquema de la omnipotencia de lo *significante*³¹⁷. En la expansión de su hendidura habrá de cifrarse la labor mesiánica o redentora, *regeneradora*, que Grecia debe desempeñar en el mundo contemporáneo, en especial respecto a Occidente. Así se explica, en parte, el deseo de Elitis en el *Axion Estí*, y en toda su obra en general, de sustraer a Grecia a la condición de Estado terrenal y convertirla en el *espectro atópico* y *ahistórico* capaz de salir de sí mismo y operar un cambio en el resto del mundo. Sólo desde una indeterminación absoluta, desde la abstracción operada por la *textualización* que acomete el poema, sería ello posible.

³¹⁴ «“Εύγε” μου είπε “και ανάγνωση γνωρίζεις / και πολλά μέλλει να μάθεις / αν το Ασήμαντο εμβαθύνεις”», ELITIS, O. (2002), p. 125.

³¹⁵ «Αυτό που φαίνεται Ασήμαντο, αρκεί να το εμβαθύνεις για να βρεθείς επάνω στο Καίριο», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 47.

³¹⁶ «Ποτέ άλλοτε δεν θα ήτανε τόσο χρήσιμη μία προσφορά “τμήματος του κόσμου” στο σύνολο του κόσμου, όσο σήμερα», *Ibidem*, p. 47.

³¹⁷ Según Lina Lijnará, «El Gloria» constituye precisamente un cómputo de lo insignificante. Es el mundo de las continuas semejanzas, de los reflejos sin fin, el espacio donde cada elemento constituye la señal, en su insignificancia, que nos desplaza hacia todos los demás, LIJNARÁ, L. (1980), pp. 93-96.

Lo mínimo que conduce a lo máximo aparece, no obstante, en muchos otros textos de Elitis. Habitualmente, entrelazando las dimensiones ética, estética y existencial. En el ensayo «La magia de Papadiamandis», la correcta utilización de lo mínimo puede hacer renacer en nosotros el paraíso de la visión pura de la infancia, al igual que la nada en el poema «Tres veces la verdad»: «Ese halo que presta a las cosas la infancia es lo que en el fondo buscamos durante toda la vida; nunca sus circunstancias, que por regla general son insignificantes. Se trata de la capacidad de convertir lo mínimo en un tesoro gracias al modo de manejarlo, cuya gran contraprestación es la inocencia»³¹⁸. Es precisa, pues, una cierta operación *poiética* en el manejo de lo insignificante, acaso esa operación que, vinculada al arte indisolublemente, constituye la quintaesencia de lo griego³¹⁹, la cifra de la *construibilidad* desde un siempre nuevo *reorigen*: «Explotar lo mínimo para arrancarle lo máximo es el más difícil y el más “griego” de los secretos»³²⁰. La identificación, por tanto, entre poesía o *poiesis* y Grecia es casi total. El gran arte no es, en consecuencia, el de la mimesis de lo real —el aristotélico, adoptado por Occidente durante siglos—, sino el de esta mimesis de lo *imposible* que se da en la fuga constante a través del punto y de la nada: «El gran arte se encuentra allí donde el hombre es capaz de reconocerse a sí mismo y de expresarse plenamente a través de lo mínimo»³²¹. Porque, de hecho, el arte nos exige, para proporcionarnos los más altos frutos, «que nos libremos de lo superfluo. Y, efectivamente, es necesario. No puede ser de otra manera. O eres parco en tus bienes materiales o lo serás en tus vivencias. Es necesario, por ejemplo, haber llegado al último grado de reducción de los instrumentos prácticos de tu trabajo, incluso de los libros, para poder dedicarte sin distracción a trazar las líneas del cuerpo desnudo que palpita a tu lado, o a tararear la melodía que te sugiere la cabellera rubia que juega a tu lado con la brisa

³¹⁸ «Αυτή την άλω που δίνει στα πράγματα η παιδική ηλικία είναι που κυνηγάμε κατά βάθος κι εμείς σ’ όλη μας τη ζωή· ποτέ τα περιστατικά της, που κατά κανόνα είναι ασήμαντα. Πρόκειται για την ικανότητα να μεταβάλλεις τα ελάχιστα σε θησαυρούς, χάρη στον τρόπο που τα χειρίζεσαι, και που το μεγάλο της αντίκρισμα είναι η αθωότητα», ELITIS, O. (1993), p. 70.

³¹⁹ Las letras griegas que pueden verse en las barcas de pescadores en las islas inscriben ya en el país, por medio de la propia escritura, el valor fundamental de la grecidad, el concepto en que la identidad de los griegos se condensa: la riqueza de lo mínimo. Lo leemos en un fragmento de *El jardín de las ilusiones* («Eterno pasado»): «¿Quiénes somos, pues? ¿Qué buscamos? ¿Qué escribe el azar en el dorso de la mano de nuestro país? No, no. Lo único escrito es la RIQUEZA DE LO MÍNIMO, grabada en las proas de los barcos con mayúsculas griegas. Es decir, tierra y agua. En griego, rocas y mar» («Ποιοι λοιπόν είμαστε; Τί ζητάμε; Τί γράφει στο πίσω μέρος της παλάμης της χώρας μας η τύχη; Όχι, όχι. Το μόνο που γράφεται είναι το ΠΛΟΥΣΙΩΤΑΤΟΝ ΤΟΥ ΕΛΑΧΙΣΤΟΥ, χαραγμένο στα πρυμναία των καραβιών με κεφαλαία Ελληνικά. Δηλαδή χώμα και νερό. Ελληνιστί, βράχος και θάλασσα», ELITIS, O. (1999), p. 52.

³²⁰ «Dionisis Fotópulos»: «Ν’ αξιοποιείς το ελάχιστο για να του αποσπάς τα μέγιστα είναι το πιο δύσκολο και το πιο “ελληνικό” μυστικό», ELITIS, O. (1993), p. 280.

³²¹ «La magia de Papadiamandis»: «Η μεγάλη τέχνη βρίσκεται οπουδήποτε ο άνθρωπος κατορθώνει ν’ αναγνωρίζει τον εαυτό του και να τον εκφράζει με πληρότητα μες στο ελάχιστο», *Ibidem*, p. 105.

nocturna. De ti depende. Una suerte llama a la otra, basta que tú des el primer paso»³²². El tránsito de lo mínimo a lo máximo, los hilos que se tienden entre ambas dimensiones, aun en su *espectralidad*, resultan el suelo más firme donde apoyarse. Son por consiguiente la poesía o el arte, instancias inmateriales basadas en la intangibilidad de la circulación de sentidos a través del vacío del espaciamiento, la más segura base sobre la que poder vivir, en la quiebra misma de los fenómenos, habitando poéticamente el mundo desde la humanidad del contacto con lo inhumano, con lo *imposible*: «Se trata de esa profunda potencia de las analogías que une lo ínfimo con lo importante o lo esencial con lo insignificante y que bajo la superficie fragmentada de los fenómenos construye un suelo más firme donde apoyar el pie»³²³. A través de ese hueco profundamente moral de lo mínimo, además, puede llegarse, también en el ámbito meramente existencial, a cualquier parte. Imbricada con el mito del Poeta sobrio y ascético, casi monacal, que hemos visto más arriba tiñendo algunas de las páginas críticas dirigidas a Elitis, literaturizando también su peripecia vital, comparece en múltiples pasajes de su obra, de tono declaradamente autobiográfico, la imagen de una existencia frugal y austera que supondría un acto de coherencia casi sacrificial con los valores de su patria y con el rigor estético de su poesía. Esta suerte de *entrada en religión* le permitiría alcanzar cierta forma de totalidad, aun cuando exija esfuerzos extraordinarios. Un fragmento de *El Pequeño Nautilo* en que se describe la escueta estancia de una casa isleña en que el poeta descansa al mediodía, sin elementos superfluos, sin apenas posesiones, la encarna a la perfección: «Miro la cal en el muro frente a mi pequeña alcoba. Un poco más arriba, el techo con las vigas. Más abajo el baúl donde he depositado todos mis enseres: dos pantalones, cuatro camisas, algunas mudas. Al lado, la silla con el enorme sombrero de paja. En el suelo, sobre las baldosas blancas y negras, mis dos sandalias. A mi lado tengo además un libro. He nacido para tener sólo esto. No me importa que sea una paradoja. Desde lo mínimo se llega antes a cualquier parte. Sólo que es más difícil»³²⁴. Seguramente por ello, en la primera frase de un ensayo tardío,

³²² «Avante despacio»: «...v' απαλλαγούμε από το περιττό. Κι αλήθεια, είναι ανάγκη. Δε γίνεται αλλιώς. Ή θά 'σαι ολιγαρκής στα υλικά σου αγαθά ή θά 'σαι ολιγαρκής στα βιώματά σου. Απαιτείται, θα έλεγα για παράδειγμα, νά 'χεις φτάσει στην ως τον έσχατο βαθμό ελαχιστοποίηση των χρηστικών οργάνων της δουλειάς σου, ακόμη και των βιβλίων, για να μπορέσεις απερίσπαστα να επιδοθείς στην ακτογραφία του γυμνού σώματος που πάλλεται δίπλα σου ή να σιγοτραγουδήσεις το σκοπό που σου υποβάλλει κάποιο ξανθό μαλλί παίζοντας δίπλα σου με βραδινό αεράκι. Από σένα εξαρτάται. Η μία τύχη σπρώχνει την άλλη, αρκεί να κάνεις εσύ την πρώτη κίνηση», *Ibidem*, p. 413.

³²³ «Lo público y lo privado»: «Πρόκειται για τη βαθύτερη εκείνη δύναμη των αναλογιών που συνέχει τα παραμικρά με τα σπουδαία ή τα καίρια με τα ασήμαντα, και διαμορφώνει, κάτω από την κατατεμαχισμένη των φαινομένων επιφάνεια, ένα πιο στερεό έδαφος, για να πατήσσει το πόδι μου», *Ibidem*, p. 339.

³²⁴ «Κοιτάζω τον ασβέστη αντικρύ στον τοίχο της μικρής μου κάμαρας. Λίγο πιο ψηλά το ταβάνι με τα δοκάρια. Πιο χαμηλά την κασέλα όπου έχω αποθέσει όλα μου τα υπάρχοντα: δυο παντελόνια, τέσσερα πουκάμισα, κάτι ασπρόρουχα. Δίπλα, η καρέκλα με την πελώρια ψάθα. Χάμου, στ' άσπρα και μαύρα πλακάκια, τα δυο μου σάνταλα. Έχω στο πλάι μου κι ένα βιβλίο. // Γεννήθηκα για νά 'χω

declara: «Soy de lo poco y de lo exacto»³²⁵ o, en un poema de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, afirma haberse «vendido» por algo escaso que se presentó, se presenta, únicamente como espaciamiento o *re-velación* de *revelabilidad*, sin cumplimiento: «Así por algo mínimo que no llegué siquiera a recibir / Apenas un fulgor / Literalmente me vendí»³²⁶. Cabe en esta dimensión ética de lo griego y de lo mínimo, así como de la poesía que adapta su estética a ello, toda la *religiosidad* antimoderna, antimercantilista y antiutilitarista, de la literatura de los últimos dos siglos. Con esta potencia oriental, griega, de la parquedad, asociada a la nada y a la serie de los blancos y el hiato, sería posible una *regeneración*, con la pureza indemne como base, de los fundamentos mismos de la civilización occidental. Se trata, como venimos viendo, de una refundación religiosa, casi mesiánica, apoyada en apotegmas dignos de una voz profética y omnisciente como el que sigue: «Todo progreso en el nivel moral no puede ser más que inversamente proporcional a la capacidad que tienen la fuerza y el número para determinar nuestros destinos»³²⁷.

Lo mínimo, como *otro nombre* de la cesura o el blanco, tiene también el valor de la interposición que quiebra la superficie de lo real y el curso *lógico* de los acontecimientos. Es, de hecho, en el constante repliegue del hiato, tanto el punto que desencadena el dinamismo del espaciamiento como el espaciamiento mismo. En su movimiento, apenas un gesto imperceptible, reside la posibilidad de introducir una cuña entre vida y muerte que impida la clausura de su ciclo y supere la historia y la temporalidad para abrir, en su vacío, a un paraíso. Es el blanco de una salvación, la fuerza moral y, diríamos, política, de la *significancia*, el punto cero del *reorigen* que desbancaría a lo histórico y los sufrimientos que trae aparejados. En estos versos del poema «Villa Natacha», escrito en plena Dictadura de los Coroneles desde el exilio francés, Elitis proyecta el valor ahistórico de lo mínimo —subrayado en el fragmento por el encabalgamiento que dibuja en la escritura, en la quiebra entre las líneas, el «volantazo» de que habla inmediatamente— como la posibilidad de un nuevo recomienzo po(i)ético: «Digo: esto llegará. Y lo otro pasará. / El mundo no requiere demasiado. Un algo / Mínimo. Como el volantazo antes del accidente / Sin embargo / Justo / Hacia / El lado contrario»³²⁸. La clave de una regeneración política, de una

τόσα. Δε μου λέει τίποτε να παραδοξολογώ. Από το ελάχιστο φτάνεις πιο σύντομα οπουδήποτε. Μόνο πού 'ναι πιο δύσκολο», ELITIS, O. (2002), p. 512.

³²⁵ «Según la ostra, así su perla»: «Είμαι του ολίγου και του ακριβούς», ELITIS, O. (1999), p. 14.

³²⁶ «A través del mirto»: «Ετσι για κάτι ελάχιστο που μήτε το έλαβα ποτέ / Μία λάμψη έστω / Κυριολεχτικά πουλήθηκα», ELITIS, O. (2002), p. 209.

³²⁷ «Incensar lo sublime», XIV (*El Pequeño Nautilo*): «Κάθε πρόοδος στο ηθικό επίπεδο δεν μπορεί παρά να είναι αντιστρόφως ανάλογη προς την ικανότητα που έχουν η δύναμη κι ο αριθμός να καθορίζουν τα πεπρωμένα μας», *Ibidem*, p. 515.

³²⁸ «Λέω: κι αυτό θα ρθεί. Και τ' άλλο θα περάσει. / Πολύ δε θέλει ο κόσμος. Ένα κάτι / Ελάχιστο. Σαν τη στραβοτιμονιά πριν από το δυστύχημα / Όμως / Ακρβώς / Προς / Την αντίθετη κατεύθυνση», *Ibidem*, p. 347.

utopía poética, está asimismo en el olvido de la política mundana, de la fractura de la ideología, para ordenar la sociedad sobre la omnipotencia (est)ética del blanco de la poesía, de la *significancia* que hace del *cosmos*, o de la tierra, no un territorio necesitado de gestión concreta, sino una infinitud *indemnizada*, sin jerarquías ontológicas, donde todo puede leerse en todo a cada instante. Es la desaparición del significado, la aniquilación de la alteridad que comporta la *significación* para sustituirla por la alteridad indecible de lo Abierto, lo que nos conducirá a una suerte de paraíso terrenal. En consecuencia, sólo eliminando una de las bases de la modernidad occidental, la diversidad ideológica auspiciada por las Luces, así como la ambición mercantilista y el poder de las masas —el exceso que se opone a la virtud de lo mínimo—, será posible la construcción del espacio mítico, griego, de la utopía: «Si al menos ante una flor supieras / Comportarte / Correctamente, lo tendrías todo. Porque por lo poco, algunas veces / Incluso por el uno —como en el amor— / Conocemos el resto. La multitud en cambio mira: / Se queda al borde de las cosas / Todo lo quiere y lo toma y no le queda nada»³²⁹. A través de la nada se llega al todo pero, a través del todo, sólo se puede acabar en la nada.

En definitiva, lo que era el esquema *religioso* de una imposible ontología devenida *semiología*, ha adquirido, según su propia lógica —una lógica griega, determinista y también textual—, infinitas prolongaciones que lo han conducido a los más diversos ámbitos: moral, estético, político. No podríamos hablar, sin embargo, *propiamente* de una anterioridad o un proceso. Ésta del blanco y del *hiato* es, como hemos visto, una estructura desestructurante, fundada sobre la falta de fundamento, operadora de una *desapropiación* que impide atraparla si no es en la diseminación de sus nombres y de sus migraciones. Estaríamos tentados de afirmar que es, antes que nada, una poética, dado el carácter *espectral* e *impropio* de la misma poesía, pensada como la hendidura destinada a quebrar la opacidad de lo real. Pero tendríamos que rendirnos, enseguida, a la evidencia de que la poesía, la poética, no es sino un eslabón más en una serie constituida por múltiples valencias y dividida en incontables nombres que dicen, ante todo, la *imposibilidad* del nombre *propio*. Ésa es la tarea, si pudiéramos denominarla así, sobre la que la escritura de Elitis, una escritura griega que en ocasiones se diría pronunciada por un judío, se pliega y se repliega en figuras, trazos, imágenes, *espectros*, epifanías que tan sólo anuncian, en los más diversos ámbitos y disciplinas, la promesa de una totalidad que reside en la hendidura de los signos, la verdad que se lee en la ilegibilidad del blanco sobre blanco, el absoluto que es un texto: el *retejerse* del *himen* que *reorigina* y *revirginiza*

³²⁹ «Σ' ένα, έστω, λουλούδι αντίκρυ αν ήξερες / Να πολιτεύεσαι / Σωστά, θα τά 'χες όλα. Επειδή απ' τα λίγα, μερικές φορές / Κι από το ένα —έτσι ο έρωτας— / Γνωρίζουμε τα υπόλοιπα. Μόνο το πλήθος νά: / Στο χείλος των πραγμάτων στέκει / Όλα τα θέλει και τα παίρνει και δεν του μένει τίποτα», *Ibidem*, p. 349.

sin cesar el mundo y la percepción aboliendo y al mismo tiempo perpetuando la historia en una inagotable *poiesis*. Descerrajando toda clausura del sentido, la poética de Elitis postula, aun conspirando en muchos casos contra su pretendido idealismo platónico, la infinita circulación de los significantes, la estructura signica del mundo, el poder incontestable de la *significancia*. Todo será pues *huella*, secundariedad, *εἶδωλον* que da a leer, en su intersticialidad, la diferición insuperable de un modelo que se *reinscribe* a su vez como signo. En el lapso de la *revelabilidad* se encuentra ya, en consecuencia, toda *re-velación*, el *entre* indecible que nos pone en contacto con lo Abierto a la par que nos preserva de mirarlo sin velos. Esta estructura que no hemos sabido, aún, cómo llamar sin vacilar, no es una definición de la poesía. La contiene y es, a la vez, (*re*)originada por ella. A lo largo de los siguientes capítulos no haremos acaso sino seguir ensayando nombres, en la certeza de que no admite la *denominación*. Con ello estaremos, seguramente, obedeciendo a su misma lógica, prolongando su ilegibilidad en la lectura, urdiendo aún más la trama que no se dejaría, por nada, destejer.

2.2. TIEMPO Y SENSACIÓN

2.2.1. INTRODUCCIÓN

Ensayemos un nuevo *haz* de nombres bajo el título, convencional y aparentemente inane, de «tiempo y sensación». Rastreemos la diseminación irreductible de lo que hemos dado en llamar *hiato*, *hendidura*, *blanco*, en definitiva la *impropiedad* de la poesía, a través —sobre todo a través— de los términos de una serie que se deja leer entre los pliegues de estos dos *temas* y al tiempo los excede, desencajándolos de acuerdo con la lógica que hemos creído entrever en su movimiento. Será una serie, como las anteriores y las que vendrán, incompleta, inagotable, marcada en cada uno de sus miembros por lo imposible de su exhaustividad y por el incesante desplazamiento de lo que no admite saturación, ajena a la jerarquía o la organización interna que podría inducirnos a dotarla de *un* nombre, *renombrada* o *retejada* cada vez en la doble condición de sus integrantes, simultáneamente significantes y significados de todo el conjunto. Tiempo, instante —acaso historia—, memoria, muerte, sensación, huella, metáfora, analogías, nos dirán así a la vez más y menos de lo que esperaríamos de ellos en tanto *temas* delimitables y determinables dentro de un catálogo de ocurrencias que afectase —y nada más— al *corpus* de la obra de Elitis. Nos dirán, en primer lugar, el resto de la serie, según el esquema de la *significancia* al que me he referido por extenso en el capítulo anterior. Nos dirán, asimismo, la propia *significancia* en lo que tiene de indecible, de apertura hacia la *revelabilidad* de un absoluto sólo accesible en su espaciamento: el *heliotropismo* que los inscribe, los recorre y es (re)inscrito por su metaforicidad. Y nos dirán, por último, lo que la larga serie del *hiato* simulaba ocultarnos hasta el momento: su irreductible doble, o múltiple, juego, su involuntaria inclusión, también, mediante la imbricación en determinado concepto de metáfora y de diferencia, en el espacio de la metafísica y del dualismo, del que creía escapar en nombre de una grecidad solidaria de la poesía y contrapuesta al platonismo o al aristotelismo de Occidente y de las Luces. Esta *grecidad judía* del *hiato*, identificada hasta cierto punto con una concepción hölderliniana —heraclítea— de lo griego, *grecidad* originaria y genuina —luz del Oriente, mesianismo ahistórico— frente a la Grecia epigonal, *postsocrática*, que el espejo del pensamiento europeo refleja y reconstruye como mero simulacro, según Elitis, finge poder sustraerse plenamente al movimiento de la modernidad —occidental— en que se halla inscrita. Pero, si bien conspira a través de un pretendido monismo *griego* implicado o encarnado en

algunos de los componentes de la serie contra el horizonte de clausura del sentido que domina el dualismo occidental —por medio, preferentemente, de la dupla significante-significado—, en realidad el trazo del *hiato* está bifurcándose aquí, sin saberlo, en un doble gesto que deberemos perfilar: por una parte, esta conspiración se está llevando a cabo —y como hemos visto es indudable que lo está haciendo—, antes que por el contenido o valor semántico (que dictaría un *monismo*) de los elementos que componen la cadena de *conceptos*, por lo que la serie dice *atemáticamente*, en tanto *significancia* que se usurpa en un primer momento, si es posible decirlo así, a toda diferencia metafísica entre monismo y dualismo, configurándose precisamente como el *entre* que la excede y la socava; pero, por otra, el *hiato* mismo, en su despliegue, y de nuevo sin poder o sin querer advertirlo, es reinscrito *por* la metafísica, *en* la metafísica, y efectúa la reinscripción *de* la metafísica y del dualismo que, bajo el disfraz de lo (genuinamente) *griego*, había venido a denunciar. Allí donde pensaba haberlo superado, la lógica del *hiato* o el *intersticio* no sólo se reencuentra con el *cierre* de sentido asociado a Occidente, sino que se descubre dominada por su automatismo. Descubre, en definitiva, diríamos que a espaldas del autor, que lo que creía *grecidad* genuina, y por tanto *reorígen*, no difiere sustancialmente —si no es en el prestigio concedido al nombre que la ha rebautizado para apropiársela— de la pulsión antioccidental y reformadora que hemos visto definir desde un fingido margen la literatura, y en general la cultura, del Occidente moderno¹.

La cuestión es, sin embargo, lo suficientemente compleja como para no quedar, simplemente, ahí. Los juegos son constantes, las interpenetraciones también. Las contradicciones dentro de la obra de Elitis no cesan y difícilmente nos dejarían extraer *una* conclusión. No es de extrañar, por tanto, que en mi argumentación pueda percibirse cierto vaivén, cierta indecidibilidad que sigue siendo, *pese a todo*, el espíritu desestructurante del esquema del *hiato*, sobre cuyo filo se escribe. En él, en el orificio que engarza, *desapropiándolos*, los conceptos de tiempo, instante, memoria, muerte, sensación, metáfora, analogía, pretende pues instalarse este capítulo. Lejos de una consideración temática que aspire a agotar, catalogándolas e interpretándolas, sus apariciones en la obra de Elitis, con el fin de deducir de ellas cierta *caracterización* del pensamiento del autor. Por el contrario, el objetivo es

¹ Esto, lo hemos visto ya y lo seguiremos viendo abundantemente, no afecta únicamente a los propios presupuestos o afirmaciones de Elitis, sino, lo que es más grave, también a buena parte de la crítica griega, que ha asumido esta noción de *grecidad* de Elitis como un rasgo absolutamente diferencial y exclusivamente nacional de su literatura. Gran parte de la literatura del país, por lo demás, se ha caracterizado durante el siglo XX por apropiarse de corrientes de la modernidad europea estampándoles el sello de la autenticidad y la originariedad griegas, sin que la crítica, salvo en contadas excepciones —generalmente provenientes de investigadores formados en el extranjero—, haya querido advertirlo.

subrayar aquello que en cada uno de estos nombres está diciendo, ya, otro nombre, el nombre de todos los demás y el nombre de lo que nunca esperaríamos leer en él, el *punto* (στιγμή, punto-instante que dicta su lógica, como hemos visto y veremos en breve, a todo el conjunto) que lo saca de sí y lo *renombra* siempre más allá, reinscribiéndolo de acuerdo con un incesante desplazamiento *heliotrópico* de lectura-escritura. Se trata, asimismo, de reencontrar, *a través de* los conceptos que conforman esta nueva lista, el *blanco*, la escritura, el espaciamiento, la *revelabilidad*, la infinitud de la textualidad, el *himen*, el *reorigen* o el sentido elitiano de la *poiesis* que, según hemos visto, se alía con cierta *mimesis de lo imposible*. Reencontrarlos y a su vez renombrarlos, leer los nuevos sentidos y las nuevas aperturas, la *religiosidad* o el *misticismo* sustanciales que, inscritos en su movimiento, vienen a decir siempre *algo más*, algo en ocasiones tan relevante como su propia contradicción o el cuestionamiento de sus principios.

Sin embargo, si he titulado, con cierta impotencia, «tiempo y sensación», es porque estos dos elementos nos darán hasta cierto punto una pauta. Frustrantes por cuanto representan a una larga serie de nombres y de derivaciones que no podrían comparecer en un título, que no se dejarían reunir, en todo caso, en una mera lista, proponen sin embargo mediante la lógica de su funcionamiento poético el pasadizo perfecto hacia una reflexión más amplia y escriben lentamente, o construyen sobre la base de su *poiesis*, otros conceptos en torno al *hiato*. El término «tiempo», no obstante, puede llevar a equívocos. Su empleo no responde tanto a la pretensión de describir una posible «teoría del tiempo» en Elitis como al deseo de resaltar la lógica temporal que rige a varios miembros de la serie. Tal es el caso de la memoria, de la muerte o, en su problemática relación con la historia, de las propias sensaciones. El término que, por el contrario, habríamos de privilegiar —sin otorgarle por ello ninguna preeminencia axiológica— en el establecimiento de esta pauta, el *punto* de partida que vamos a seleccionar como ocasional origen a causa de su estrecho vínculo con la sensación², es el del «instante» (στιγμή). La imbricación perfecta de ambos, su mutuo desencadenamiento, la circulación que instauran entre sí y que no sabe detenerse jamás en un significado, la estructura de signo abierto (o de signo *hacia lo Abierto*) que escenifican³, permite rastrear en ellos el esquema de una

² Refiriéndose a esta ligazón, Lina Lijnará ha hablado incluso del tiempo como una sensación en la poética de Elitis, cfr. LIJNARÁ, L. (1980), p. 15. Elena Cutrianu ha destacado, por su parte, la unión casi insoluble entre sensación e instante, en especial por lo que respecta a la dilatación del tiempo que implica aquélla, y ha asociado este entrelazamiento a las deudas de Elitis con el surrealismo, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 174.

³ En la mística, evidentemente, puede rastrearse una profunda doctrina del instante como apertura hacia la alteridad de Dios o lo sagrado. Se trata en muchas ocasiones, sin embargo, de la irrupción fulgurante de lo divino en lo humano, y no tanto de la hendidura por la que lo humano podría volcarse hacia su Otro. En la epístola tercera a Caio de Dionisio Areopagita, no obstante, leemos una

significancia que transporta la lectura siempre más allá, construyendo su otro en una operación *poiética* que les excede. No es casual, por tanto, que la crítica los haya considerado dos de los *temas* fundamentales de la poesía de Elitis, ni que él mismo se haya referido repetidamente, tanto en la célebre entrevista con Ivar Ivask que ha hecho las veces de manifiesto como en otros ensayos, a su importancia capital. La relevancia que Elitis concede a la escritura respecto a la *re-velación* de una *revelabilidad* del absoluto, así como su teoría del carácter signico del *cosmos* (griego), encuentra en la coimplicación de instante y sensación, y en su recíproca apertura, un emblema perfecto. Podríamos, por tanto, fingir que recomenzamos aquí, siguiendo la estructura del *reorigen* que sin duda late también en este nudo, la indagación sobre la poética de Elitis que en casos anteriores hemos comenzado por cualquier otro *punto* (*στιγμή*).

No conviene desatender esta sinonimia. Hay en ella, en la identificación léxica entre *punto* e *instante* —mera diferencia de traducción, como veremos enseguida—, una de las claves para comprender por qué el instante puede convertirse, también, en el puntal de la *significancia*, y guiarnos en el recorrido a través de las figuras de un espaciamento que aspira a la inversión de la metafísica occidental. El instante es *el* punto de (re)comienzo. En él, en el ápice temporal que espacia o repliega la línea sobre la que se suceden los acontecimientos, confluyen, como en el punto supremo que en el capítulo anterior hemos hecho equivaler al *hiato* o a la nada mística, un esquema de la presencia y un esquema de la huella (*στήμα-στιγμή*), en un *entre* indecible. Esta indecidibilidad es compartida asimismo por la sensación, a la par huella que pone en marcha una transposición —metáfora o *metaforá* (*μεταφορά*, desplazamiento) que religa a ambas con el *tecnicismo* de la poesía— y compendio del ser experimentado *de un golpe*, *re-velación* en suma de cierta imposible inmediatez recibida bajo la protección del doble gesto de lectura-escritura que hemos denominado *himen*. En ambos casos opera, pues, un vacío, el vacío de la diferición que abre a la *revelabilidad* y asocia la experiencia del mundo contenida en instante y sensación al *heliotropismo* desencadenado por una *mímesis de lo imposible*. La fricción con la realidad pensada respectivamente como más inmediata que la historia o la idea impone finalmente un desplazamiento tropológico que obliga a amontonar, *poiéticamente*, imágenes y representaciones para construir el significado ausente que no ha podido detener el movimiento en un primer contacto. Toda experiencia del mundo (griego), de este modo, reducida a la sensación y a la

descripción de lo repentino que puede asemejarse a la estructura signica, *heliotrópica*, que adquiere en Elitis: «Repentino (εξάφνης) es aquello que, contra toda esperanza, y tiniebla hasta el momento, se abre a la luz», DIONISIO AREOPAGITA (1981), p. 67. No está de más recordar que la *luz* de Dionisio es el *rayo de tiniebla*, el vacío o el infinito tras el que Dios se vela para no cegar a quien accede a su contemplación.

fragmentariedad atemporal que marca el instante, es sustancialmente *poiética* y, podríamos decir, *mística*, sometida al contacto con el vacío de una trascendencia que, percibida como el vacío de un signo o huella que apuntan siempre en otra dirección, que abren a una alteridad irreductible pero múltiple, se dibuja en el *heliotropismo* de un discurso siempre desplazado, en el hueco de la *significancia* y en el trayecto de una *revelabilidad*. Aquello que, bajo la forma del *punto* (στυγή), había de darse como presencia inmediata del ser, tal como sucede tradicionalmente en la mística o incluso en la historia de la literatura, se convierte en Elitis, bajo la ilusión de una reconversión griega que marca asimismo un *reorigen* para estos conceptos y su vinculación, en el apogeo de la *representación* y de la lógica del espaciamento, el *hiato* o la *intersticialidad* que sólo tras la membrana del *himen*, escritura o texto interminablemente *retejidos*, puede *re-velarnos*, gesto doble de alusividad y elusividad, una verdad.

Rastrear las elusiones del ser en el instante o en la sensación es, por tanto, atravesar recurrentemente la nada que, como hemos recordado en el capítulo anterior, se ofrece también en determinados misticismos bajo la figura del punto para trabar y garantizar el devenir y el cambio por medio del *reorigen*: destruir el mundo y reconstruirlo es acaso la esencia de toda *poiesis*. Una poética de lo instantáneo y de la sensación, en consecuencia, es una poética interesada en indagar en las transformaciones y la inestabilidad del ser, en las quiebras que le permiten existir y a la vez lo convierten, siempre, en su otro. Ya el surrealismo, siguiendo una línea trazada acaso desde Heráclito hasta Hölderlin⁴, se había consagrado insistentemente a ello. Y, de algún modo, el impulso mesiánico de *resacralización* encuentra en el paso por este *punto* de la *revelabilidad*, desierto o *khora* que fractura la continuidad del ser anunciando una trascendencia *poiéticamente* construida por la *máquina* del poema, una de sus justificaciones. Se trata, en fin, de la repetición, como veremos, de uno de los gestos fundacionales de la modernidad literaria europea: la exigencia, desde la ilusoria adherencia en el margen al discurso cultural de Occidente, de un retorno al cero que regenere radicalmente un mundo sumido en la decadencia y el inmovilismo.

La fijación en la sensación y el instante significa también una fijación en lo fragmentario. Es asimismo en este aspecto, el de lo deseable de su aislamiento, en el

⁴ En Hölderlin, la poesía, vinculada indisolublemente a su comprensión de lo griego, constituye precisamente la interrupción de la historia que garantiza su continuidad, su constante *construibilidad* en el filo entre espíritu y naturaleza: «Ogni poesia si presenta come un nuovo battesimo poetico del mondo, è un atto fenomenologico preciso nel quale, come notò Karl Reinhardt nel suo saggio *Hölderlin und Sophokles*, spirito e paesaggio si trasfigurano a vicenda creando un nuovo orizzonte di senso dell'esistente. Il poetico diviene allora la modalità metamorfica della natura e degli uomini, ciò che può fermare per un istante il divenire e rendere perennemente processuale l'essere, facendolo così coincidere con la dimensione storica», MECACCI, A. (2006), p. 14.

que ambos elementos justifican su sinonimia con el *punto*. Si la poesía moderna había reinscrito la posibilidad de lo sagrado diseminándolo en múltiples escrituras fundacionales y no en una Escritura, en múltiples *misticismos* y no ya en una *mística*, no resulta extraño que el fragmento adquiriera ahora el valor de un siempre posible (re)comienzo. El origen, perdido, se dispersa, se difiere, y en esa dispersión o diferición se encuentran simultáneamente los motivos para un lamento por la ausencia del Gran Relato que articulaba en su continuidad los *viejos tiempos* —lo cual se convierte en el rasgo principal del patetismo de la modernidad occidental—, y para la esperanza en una reconstrucción alternativa, discontinua e *indemnizadora*, de la totalidad. En la imbricación entre instante y sensación —que se daba ya de modo muy claro en los relatos de «Crónica de una década» que analizamos en el capítulo cuarto de la primera parte—, Elitis ha hecho hincapié precisamente en el aislamiento, en la sustracción a un continuo temporal que pueda evocar la historia y someternos a un horizonte —occidental— de clausura del sentido. Por el *punto exacto* de la sensación y el instante el paraíso se anuncia y se difiere, se hace visible en su invisibilidad, nos pone en contacto con lo Abierto y logra *indemnizar* la miseria cotidiana en que una construcción presuntamente moderna del tiempo —la linealidad teleológica, es decir, abocada a la muerte, de lo histórico— nos mantiene encerrados. Esta *revirginización* que significa la aparición fulgurante de lo Perfecto o lo *imposible* se hace visible precisamente, en el ensayo «Las muchachas», sobre el blanco virginal, *himen* intacto que sugiere el contacto con unos «pétalos blancos», de una niña que se columpia y *reteje* en su balanceo el entramado que permite la *re-velación* de un absoluto sobre la superficie mínima del relámpago. Su oscilación entre avance y retirada parece repetir la duplicidad entre presencia y elusividad que define al instante, a la sensación, y al esquema de la *significancia* en general: «Helo ahí: ¡una niña había pasado dos cuerdas por la morera de un patio interior y se estaba columpiando! Con cada movimiento hacia delante era como si su aire llegase hasta mí y me golpease con ese picor de marzo que ya, en su interior, oculta y elabora un sutil tacto aterciopelado de pétalos blancos; y con cada impulso hacia atrás, se diría que me arrancaba del pecho precisamente aquel pedazo que destinaba para un Paraíso privado —y que todo daba a entender que no encontraría nunca. Sin embargo, no era, no he sido nunca, un sentimental. Jamás se me hubiera ocurrido, ni entonces ni nunca, dirigir a esos cabellos palabras de adoración. Entonces, ¿qué era? ¿Qué era? Hoy lo veo: era *el aislamiento de la sensación y su valor absoluto dentro de un instante perpetuo*; lo perfecto, de lo cual no nos hacemos dignos sino en un relámpago, en la mínima duración que necesita para abolir la miseria cotidiana»⁵.

⁵ «Las muchachas»: «Νά το: στη μουριά μίας εσωτερικής αυλής ένα μικρό κορίτσι είχε κρεμάσει δυο σκοινιά κι έκανε κούνια! Με κάθε κίνηση προς τα εμπρός ήταν σα να έφτανε ο αέρας του και να με χτυπούσε μ' εκείνο το δριμύ του Μαρτιού, που κιόλας, μέσα του, κρύβει και κατεργάζεται μία

La fragmentariedad, por tanto, se opone en esta *textualidad griega* en que consiste para Elitis la experiencia del mundo, marcada por la liberación de la *significancia* y el hiato de la *poiesis*, al trauma moderno de la fragmentación. Y remite, si no resulta aventurado decirlo *por el momento*, al espíritu simultáneamente premoderno y posmoderno⁶ que parece animar su obra, donde un esquema escritural, como en la hermenéutica sagrada e inagotable de los cabalistas, se apodera de todo el escenario de la experiencia. Postular la desarticulación de todas las continuidades, de lo discursivo en sentido temporal y psicológico, como modo de articular la percepción de toda posible totalidad, es ya confiarse a la *estructura desestructurante* del *hiato* sobre la que, según Elitis, la poesía y las series del blanco, del instante y de la sensación se engarzan y se entrelazan para construir el ámbito de lo griego. En cualquier caso, el fragmento, según la lógica del *reorigen*, no constituye jamás un mero testimonio de la muerte y la caducidad capaz de suscitar la melancolía moderna⁷. Las propias ruinas (griegas), fetiche de dicha melancolía, no adquieren en la obra de Elitis, tal como hemos visto en pasajes del *Axion Estí* o en el primero de los tres relatos de «Crónica de una década», el valor epigonal de una Antigüedad mítica perdida irreparablemente. Son concebidas, por el contrario, en el blanco de sus mármoles, como un nuevo *punto* de *reorigen*, el compendio suprahistórico de todos los períodos de la *grecidad* que, al modo del *instante* sustraído a la mísera linealidad de los hechos —e isomorfias de las figuras griegas de la escritura, lo mínimo y la poesía, entre otras—, puede *resacralizar* incesantemente la existencia. El *hiato*, pues, no se tiende entre el esplendoroso pasado de las ruinas y su miserable presente, sino que se reinscribe sobre su misma superficie, convirtiéndolas en la resistencia irreductible que impide la clausura definitiva de la modernidad y mantiene vivo el impulso *poiético*. Así, no es de extrañar que la fragmentariedad de la vida sea exaltada por María Nefeli⁸ contra las construcciones lineales derivadas de la cultura

λεπτή βελούδινη αφή λευκών πετάλων· και με κάθε, πάλι, τράβηγμα προς τα πίσω, λες και μου τραβούσε από τα στέρνα το κομμάτι ακριβώς εκείνο που προόριζα για κάποιον ιδιωτικό Παράδεισο —και που όλα μαρτυρούσαν ότι δε θα τον έβρισκα ποτέ. Ωστόσο, δεν ήμουν, δεν υπήρξα ποτέ μου, αισθηματίας. Σ' αυτά τα μαλλάκια εγώ ν' απευθύνω λόγια λατρείας, τότε ή άλλοτε, μήτε που θα μπορούσα να το διανοηθώ. Τότε λοιπόν τί ήταν; Μα τί ήταν; Το βλέπω σήμερα: ήταν η *απομόνωση της αίσθησης και η αυταξία της μέσα σε μίαν ισόβια στιγμή*· το τέλειο, που δεν αξιωνόμαστε, παρεχτός σε μίαν αστραπή, στην ελάχιστη διάρκεια που του χρειάζεται για ν' ακυρώσει την καθημερινή αθλιότητα», ELITIS, O. (2000), pp. 161-162.

⁶ Admito lo gastado e impreciso de un término como éste, del que se ha abusado hasta la saciedad. Me refiero sin embargo al ámbito cultural en que, superado el trauma del presunto desmontaje del sentido, la fragmentariedad y la escritura, así como la relativización del concepto de significado, conquistaron el primer plano.

⁷ Al respecto de este concepto, y de la ambigüedad que encierra entre la pulsión de recuperación del pasado perdido (griego) y la exaltación del presente, cfr. KOLOCOTRONI, V. y O. TAXIDOU (1997). Cfr. también *infra*, capítulo 3.2.2, para un análisis más detallado del término «melancolía» asociado a una lógica escritural.

⁸ Todo el libro *María Nefeli* está recorrido por cierta exaltación, en unas ocasiones más vehemente que en otras, de la fragmentariedad. La propia división de la voz del texto, escindida entre la heroína,

européa de las Luces: la historia, la ciencia, la novela, la profundidad psicológica, los sentimientos. También la naturaleza. No se trata, por tanto, de la mera oposición de la *physis* a la historia o a la tecnociencia, sino de la postulación de la *poiesis* nacida del fragmento y del intersticio como *sobrenaturaleza*, maquinabilidad más natural que lo natural, reconstrucción *indemnizadora* de la *physis*. Lo sagrado, en definitiva, sólo puede refundarse sobre el filo del *punto* que inaugura —o prolonga— la circulación de una *significancia* que alude únicamente a su apertura como signo, y no sobre la continuidad de una historia —o Historia— dominada y cerrada —sometida, en suma, a mortalidad— por un significado: «Fijaos bien en la fragmen- / tariedad de mi vida cotidiana / y su aparente incoherencia. / A qué aspira / y con qué intención oculta va a desarrollarse / y a adquirir un sentido más profundo. / Trata de desalentar las investigaciones de los científicos / en beneficio creo de la autenticidad de la visión humana. / [...] / Me es imposible verme a mí misma / sino como / un ensamblaje antinarrativo / sin conciencia histórica / sin profundidad psicológica / cosa que convertiría mi vida cotidiana / en insípida como una novela / efímera como una película / negativa como un chiste / indiferente como un cuadro renacentista / perniciosa como una acción política y en general / servil y subordinada al orden natural del mundo / y a los —así llamados— sentimientos humanitarios»⁹.

Nos encontramos, pues, ante una diferencia de traducción. No es más que eso —ni más ni menos que eso— lo que separa el *punto exacto* del *instante preciso*: *ακριβής στιγμή*. La incompetencia de nuestra lengua los despliega, los tiende uno al lado del otro, los contagia, los disemina, nos impele a escribir otro capítulo, u otra

María Nefeli, el Antifonista que representa al poeta, y una instancia carente de rostro que pronuncia los apotegmas al final de cada poema, parece responder a ello. Asimismo, existe una constante fragmentación temporal, geográfica, genérica o estilística en los textos. En alguno de ellos la fragmentariedad se tematiza, como sucede en «Ich sehe dich», donde el Antifonista, incorporando un texto de Novalis, afirma en alemán ver a María en mil imágenes, que serán finalmente las incontables marcas publicitarias que salpican toda ciudad moderna, cuyos nombres saltean el discurso *propriadamente* poético: «Pedazos de los océanos *ich sehe dich* / María *in tausend Bildern* / de luz y yodo / [...] / SWISSAIR BEA TWA / Ay Neráidas no lograré / ver mi nombre impreso / DIE WELT TIMES FIGARO / pero tras de la muerte con crin / KODAK PHILIPS OLIVETTI / resplandeciente me espera el caballo...» («Κομμάτια των ωκεανών *ich sehe dich* / Μαρία *in tausend Bildern* / από φως και ιώδιο / [...] / SWISSAIR BEA TWA / Αχ Νεράιδες μου δε θα αξιωθώ / τ' όνομά μου τυπωμένο να δω / DIE WELT TIMES FIGARO / αλλά πίσω απ' το θάνατο με χαίτη / KODAK PHILIPS OLIVETTI / λάμπουσα με περιμένει το άτι...», ELITIS, O. (2002), p. 427.

⁹ «Declaración jurada»: «Προσέξτε πολύ την αποσπασ- / ματικότητα της καθημερινής μου ζωής / και τη φαινομενική της ασυνέπεια. / Πού αποβλέπει / και με τί σκοπούς απώτερους πάει ν' αναπυχθεί / και ν' αποκτήσει νόημα βαθύτερο. / Ζητά ν' αποθαρρύνει τις έρευνες των επιστημόνων / προς όφελος πιστεύω της αυθεντικότητας του ανθρωπίνου οράματος. / [...] / Μου είναι αδύνατον να δω τον εαυτό μου / αλλιώς / παρά σαν σύνθεση αντιαφηγηματική / χωρίς ιστορική συνείδηση / χωρίς εμβάθυνση τύπου ψυχολογικού / πράγμα που θά 'κανε την καθημερινή ζωή μου / ανιαρή σαν μυθιστόρημα / θνησιγενή σαν έργο του κινηματογράφου / αρνητική σαν χιουμοριστικό ανέκδοτο / αδιάφορη σαν έργο ζωγραφικής της Αναγεννήσεως / επιβλαβή σαν ενέργεια πολιτική και γενικά / δουλολπρηπή και υποταγμένη στη φυσική του κόσμου τάξη / και στα —κοινώς λεγόμενα— φιλόπρωπα αισθήματα», *Ibidem*, p. 407.

serie de nombres y de nociones, en el intersticio que los fragmenta. Los hace caer, a ambos, en el *entre* que ha venido a dividirlos, nos obliga a fijar los ojos sobre la arista que traza su invisible diferencia y que, formando parte de los dos, es, diríamos, aquello que no son en lo que son, el *punto* de un exceso donde se reinscriben diluyéndose. No podremos hablar, puesto que hemos convenido en tratarlos en su *atematicidad*, sino de este *hiato* que simultáneamente los divide y los recorre, que se escribe una vez más, aquí, en la lengua extranjera que pretende *dar cuenta* de ellos e, inadvertidamente, arroja como *restancia* de la traslación de su significado la llave de su operación: la resistencia misma al significado que hemos querido denominar *significancia*.

En esta diferencia perdemos, pero también recuperamos *por otra vía*, lo que en griego asocia la exactitud temporal del instante a la matemática o la geometría, sugiriendo una fusión del tiempo y el espacio¹⁰ capaz de evocar nuevamente la solidaridad o la coimplicación entre sensación e instante, su apertura mutua que es, a la vez, la apertura general del *punto*. Leemos asimismo, con ayuda de otras traducciones o estratos de lengua, la dialéctica entre *stigmé* y *grammé*, punto-instante y línea geométrica (espacial) o temporal, los términos bajo los que la metafísica, aun en sus más virulentas tentativas de autocritica, ha pensado el tiempo en clave aristotélica. Se halla inscrita ya en el término *στιγμή*, en efecto, la ambigüedad indecible frente a la metafísica y el dualismo que habremos de analizar más tarde partiendo de las sensaciones y la metáfora. Excediendo sus propósitos y, acaso, sus pretensiones, la *στιγμή* de Elitis contiene rastros —es, también en ese sentido, *el rastro*— de una vacilación entre la concepción del tiempo a partir del punto como cierre teleológico —y principio— de un círculo marcado por el ser como presencia, cuya *grammé* se borra en su mismo despliegue¹¹, y la tentativa de superar esta circularidad o esta linealidad *occidental* partiendo del punto como comienzo y fin que detiene a cada paso la *grammé* impidiéndole *actualizarse* en sentido aristotélico¹². La interpretación del *reorigen* o la *revirginización* anhelados por Elitis en la lógica de los blancos o del punto como emblema de la *poiesis* podría llevarnos a entender su percepción del tiempo en este último sentido, como conspiración *oriental, griega*, contra la noción occidental de relato lineal, histórico, por mucho

¹⁰ Acerca de esta identificación, de fuertes implicaciones metafísicas, con origen en Aristóteles y recientes ecos en Hegel, cfr. «Ousia y grammé», DERRIDA, J. (2003), pp. 89-91.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 94-95.

¹² El concepto de *nun*, «ahora», en Aristóteles, se encuentra sin embargo también vinculado, en parte, a esta última idea. El *nun* no es tiempo, porque no es nada, no es una parte del tiempo, que siempre viene antes o después de él, cuando el no ser en que este «ahora» consiste ha sufrido una doble negación y ha permitido el paso al ser del tiempo, de la *grammé*. No obstante, el *nun* es lo no temporal desde el punto de vista del *presente* que determina el gesto primordial de la metafísica: como *parousia* de la *ousia* sustraída al devenir, cosa que sólo puede enunciarse en tiempo verbal presente y que, por tanto, lo implica, *Ibidem*, pp. 73-74.

que éste venga sancionado por los mismos términos griegos que se utilizan para socavarlo, y por la voz asimismo *griega* de Aristóteles. Siendo, como decía este último, una inmovilización constante del movimiento que impide ser en acto al tiempo, la *stigmé* es también, en tanto *reorigen*, la regeneración del círculo o la línea que se venía a abolir, la condición de un *girar en círculo* que conduce a «reconstituir, según otra configuración, el mismo sistema»¹³. Penetrar verticalmente en la historia para trabarla y desmontar su devastador avance, en consecuencia, significa también, como en el gesto antihistórico que inaugura y sostiene toda modernidad, garantizar su refundación, reproducir una vez más la condición de posibilidad de la linealidad del tiempo: el *punto* (*stigmé*) como origen y fin de la *grammé* que se reencuentra consigo misma para borrarse en la presencia (el ser-presente) del ser. Desde esta perspectiva, el *hiato* elitiano, la *poiesis* que (re)construye desde el no ser contra la historia y su clausura, que la borra sin cesar para saltarla con su propio recomienzo, se identificaría en la misma *grecidad* de su término (*stigmé*) con su contrario, contribuiría inadvertidamente, en su automatismo, al mantenimiento de lo que ha venido a socavar, sería de hecho, *bajo otra traducción*, él mismo¹⁴. Tratando, con un ánimo mesiánico que se inscribe también a la perfección en el gesto del instante, de *liberarnos del tiempo*¹⁵, Elitis parecería devolvernos a la impenetrabilidad del círculo, subrayando en la vanidad de su esfuerzo el horizonte de insuperabilidad de los conceptos metafísicos y ontológicos que en su opinión definen el pensamiento occidental¹⁶.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. El instante o la *stigmé*, en tanto nueva traducción que remite a una marca, a la huella de lo que no es y se interpone en el ser como diferencia —diferencia, también, de traducción—, apertura o fuente de la *significancia* que nos pone en contacto con lo Abierto o lo *imposible*, puede también escapar, lo mismo en tanto concepción del tiempo que en tanto renombramiento de la serie del *hiato*, a su clásica asociación *logocéntrica* a las nociones de *sustancia*, *presencia*, *subjetividad*, etc.¹⁷ Si bien la noción de instante

¹³ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴ «El *stigmé*, la puntualidad, es pues el concepto que, en Hegel como en Aristóteles, determina el mantenimiento (*nun, jetzt*)», *Ibidem*, p. 77.

¹⁵ Cierta cuestionamiento heideggeriano de esta concepción metafísica del tiempo puede remitir, ligeramente, a la vanidad de la pretensión profunda de Elitis, cfr. *Ibidem*, pp. 95-100.

¹⁶ Esta liberación de las cadenas del pensamiento occidental, basado en el dualismo y por tanto en el *sometimiento* del hombre a una exterioridad que le impide ser él mismo, encontrarse a través del punto interior que en su indeterminabilidad le excede, se topa de nuevo con la construcción de un dualismo: «Y todas las oposiciones conceptuales que favorecen la destrucción de la ontología se ordenan alrededor de un eje fundamental: el que separa lo auténtico de lo inauténtico y, en última instancia, la temporalidad originaria de la temporalidad destituida», *Ibidem*, p. 98.

¹⁷ Aludiendo nuevamente al término *stigmé*, y vinculándolo al *nun* (vvv), al que, lo hemos visto, el *hiato* y la *poiesis*, la textualidad griega, se oponían explícitamente en el *Axion Estí*, Jacques Derrida se ha referido a esta línea de conceptos sustancialmente metafísicos citándolos en general —no resulta

remite tradicionalmente, como veremos, a la presencia absoluta, fulgurante y plena, del ser que en la linealidad del tiempo sólo puede hallarse disperso y diseminado, la *στιγμή* de Elitis, siguiendo la estructura desestructurante, indeterminable, de los blancos que fracturan, unificando, su poesía, es el testimonio de una diferición, la entrega del vacío de una ausencia o espaciamiento que desencadena el desplazamiento topológico de la *revelabilidad* y acumula simulacros de presencia, representaciones o imágenes, *εἶδωλα*, sobre el hueco de ese blanco. Pone en marcha, con ello, la incesante construibilidad, en el trazo *heliotrópico* de la escritura, de un sentido que no ha venido a *re-velar* sino la imposibilidad de su plenitud o su presencia. Deviene, pues, *mimesis de lo imposible*, *himen* sobre el que leer y reescribir los signos de una infinita circulación que no puede esperar, ni lo desea, detenerse en un significado. Hay, por supuesto, ocurrencias del instante en la obra de Elitis que, bajo una imaginería similar a la de los relatos místicos de la *experiencia*, reproducen el esquema logocéntrico. Pero, como se ha dicho respecto a Hölderlin, el instante suele ser aquí más bien una apertura a la alteridad o a la *physis* —en tanto *otro del mismo*— que testimonia el rechazo a la identidad en sentido platónico (identidad a sí del logos frente al doble de la escritura) y la busca en una exterioridad asociada a la escritura, a la *revelabilidad* y a la circulación *excéntrica* más allá de uno mismo que nos convierte, si puede decirse así, en sujetos de la *significancia*¹⁸. El instante se revela en consecuencia como el *punto* de una diferencia que nos excede en lo que somos y se instituye en la posibilidad de una vivencia humana, *poiética*, trágica, encajada precariamente en el intersticio indecible contenido en el heraclíteo *ἐν διαφέρειν ἑαυτῷ*.

Stigmé parece, en suma, referirse aquí, como si de una retraducción o corrección se tratara, no a la plenitud del presente, no a la presencia a la que el ser ha sido vinculado ininterrumpidamente por la filosofía occidental (*ousia-parousia*), como podría pensarse si nos atenemos a una mera lectura *griega* (en sentido, diríamos, parmenídeo) del término, sino precisamente a su contrario, a la no-esencia o ausencia (*ap-ousia*) que proyecta sobre él la sombra de la huella (*στίγμα*) y del *punto* bajo las que nos obliga a leerlo. La *stigmé* es ahora el *estigma*, la coordinada

casual— por sus nombres griegos: «Se presiente desde ya que el fonocentrismo se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia, con todas las sub-determinaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento historial (presencia de la cosa para la mirada como *eidos*, presencia como substancia/esencia/existencia [*ousia*], presencia temporal como punto [*stigmé*] del ahora o del instante [*nun*], presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia», DERRIDA, J. (1971), pp. 18-19.

¹⁸ «Hölderlin siente, en efecto, que ha retornado a la casa natal. La identifica con aquellos instantes de iluminación en donde ha logrado franquear los límites de la identidad del yo al poner en juego la escritura del afuera, del ser, de la *physis*, de lo santo», JUANES, J. (2003), pp. 253-254.

exacta que determina un punto de fuga y no un punto de llegada. Es, de hecho, el testimonio de la imposibilidad de toda *llegada* o detención, aun cuando desencadene precisamente un viaje semejante. Si el instante es el tiempo de la poesía (a la par que la *poiesis* del tiempo, en el sentido metafísico del *reorigen* que ni siquiera aquí es posible eludir), es también la *hendidura* del tiempo en la que apenas si se hace presente la imposibilidad de todo presente, tal como dice la heroína María Nefeli: «El presente no existe y la mitad / de mis cabellos ya ondean / en otro lugar en otras épocas»¹⁹. El instante, dilatado en la dilatación —imaginal— de la sensación, es, como la poesía o los blancos, como todos los nombres de la serie, un tránsito, la promesa o la apertura de la *revelabilidad* que no se dibuja en la presencia sino en un *entre* de donde se han borrado las referencias. En tanto representación de lo que nunca ha podido, ni podrá, hallarse presente o ser, el arte es, para Elitis, la escritura de una alusividad y elusividad que se instaura en el espacio vacío de ambos términos, con el fin de trazarlos contra la apertura de sus propios contornos. La diferencia representacional del arte, por lo tanto, viene en cierto modo a sustituir al ser y a impedir, en la *poiesis* incesante, su clausura, que sería también la clausura de una linealidad histórica fundamentada en el presente. Por ello, en el poema «Alta Tarquinia», refiriéndose a la ligereza de la pintura etrusca, portadora de un valor oriental contra la pesantez ontológica de un Occidente que pretende basar la mimesis en *lo que es*, el poeta afirma lo improcedente de la frase «el mundo es éste»²⁰. Es preciso, viene a sugerir Elitis, sustituir la lógica de la identidad que se halla contenida en ella por una «síntesis» o «composición» de imágenes que aluden no sólo a la necesaria diseminación y *construibilidad* de la *poiesis*, sino también, en cada caso, al movimiento, la persecución, la búsqueda o el proceso: «...en vano creo / nos vanagloriamos diciendo: / “el mundo es éste”. // El mundo es éste / el humo que persigue al perro / la planta que se yergue y corre con la música / los muchachos que pintan muros / y abren su sombrilla cual antiguos eolios / para ascender arrastrando la parte más virginal / de las cosas. La síntesis / de todo esto»²¹.

¹⁹ «Djenda»: «Το παρόν είναι ανύπαρκτο και τα μισά / μαλλιά μου κιόλας κάπου αλλού / σ' εποχές άλλες κυματίζουν», ELITIS, O. (2002), p. 426.

²⁰ Puede haber cierta autoironía respecto al *motto* que salpica el «Génesis» del *Axion Estí*, donde se repite una y otra vez la deixis «¡Este mundo pequeño, el grande!». Puede también tratarse de la confirmación de lo que allí se decía, si tenemos en cuenta que *cosmos*, como hemos visto, se refería a la *indemnidad* y la infinitud de la textualidad griega, que escapa, o pretende poder escapar, a la determinación del ser como presencia.

²¹ De *María Nefeli*: «...άδικα πιστεύω / καυχσιολογούμε λέγοντας / “ο κόσμος είναι αυτός”. // Ο κόσμος είναι αυτός / ο καπνός που κυνηγάει τον σκύλο / το φυτό που ορθώνεται και τρέχει με τη μουσική / τα παιδιά που ζωγραφίζουν τοίχους / και ανοίγουν την ομπρέλα τους ίδιοι αρχαίοι Αιολείς / ν' αναληφθούν συμπαρασύροντας το πιο παρθένο μέρος / των πραγμάτων. Η σύνθεση / απ' όλ' αυτά», *Ibidem*, p. 404.

La *stigmé* —*punto e instante*— como tiempo de la poesía, por tanto, coloca a ésta en el intersticio indecidible *entre* el fin de una linealidad y el comienzo de otra, la convierte en aquello que, rehabilitando en su operación *poiética* la *grammé* metafísica que ha venido a dislocar (Historia o historia, clausura teleológica del sentido en cualquier caso), resulta incapaz, por definición, de constituir un presente. La equipara así, y se equipara, al desierto de la *revelabilidad* y a la intervención mesiánica —de vocación espectral y *atópica*— que suscita toda *resacralización*. Y se asemeja al tiempo poético, el de la habitabilidad de lo humano, que Hölderlin concibe como iterabilidad de lo griego sin sustraerlo por ello al curso de la existencia en las alturas teológicas de una abstracción intemporal: «Pero sólo en este *entre* y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. “Poéticamente el hombre habita esta tierra”. [...] Hölderlin poematiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero no conformándose a este tiempo como algo ya existente. Cuando Hölderlin instaure de nuevo la esencia de la poesía, determina por primera vez un tiempo nuevo. Es el tiempo de los dioses que han huido y del dios que vendrá. Es el tiempo de *indigencia*, porque está en una doble carencia y negación: en él ya no más de los dioses que han huido, y en él todavía no del que viene. La esencia de la poesía que instaure Hölderlin es histórica en grado supremo, porque anticipa un tiempo histórico. Pero como esencia histórica es la única esencia esencial. El tiempo es de indigencia y por eso muy rico su poeta, tan rico que, con frecuencia, al pensar el pasado y esperar lo venidero, se entumece y sólo podría dormir en este aparente vacío. Pero se mantiene en pie, en la nada de esta noche»²².

Hablar de la *στιγμή*, partir de la fructífera divergencia de su traducción, de lo que no es ya, en esencia, más que un efecto de escritura que pone de manifiesto la diferencia que la recorre y que a duras penas puede disimular, demuestra ya exceder, por tanto, la mera descripción del *tema del tiempo* en Elitis. Si el instante es el tiempo de la poesía, es también la fractura, la confluencia y el contagio entre *punto e instante* que nos permite leer en él, nuevamente, como a través del hueco (sínico) de la *significancia*, las figuras de la serie del *hiato*, (re)construir según su propia lógica —entrelazamiento de *reorigen* y *poiesis*— una poética del autor a la que se habrán añadido nuevos nombres y nuevas alusiones. Su ambigüedad nos dicta, asimismo, la problemática disposición de la estructura que aspiramos a recorrer en torno a la metafísica, el incesante juego de exclusión-inclusión que se desarrolla *a sus espaldas, contra su voluntad*, en una indecidibilidad de los conceptos de *grecidad*,

²² HEIDEGGER, M. (1999), pp. 145-147

Occidente, modernidad, sacralidad o incluso *absoluto*. La poesía, y su tiempo, corren el riesgo pues de no ser lo que creen (no) ser, de hallarse dominados por aquello que han creído, *por un instante*, dominar. Las nociones a las que debe conducirnos un pensamiento de la huella presente ya en la retraducción de la *stigmé* y en el modelo que nos proporciona el desencadenamiento mutuo que lo vincula a la sensación (memoria, muerte, metáfora o analogía) prometen decirnos, proyectando asimismo su lógica y su estructura sobre el conjunto —y a la espera de nuevas incorporaciones a la serie—, mucho más acerca de los innumerables entrecruzamientos que aquí se juegan: la fragmentariedad, el paraíso, la historia, la escritura, el signo, la metafísica, el dualismo, el *himen*, la *indemnización*, el *misticismo*, etc.

Pero para ello es preciso recomenzar ahora, una vez más, por algún *punto*: digamos el *instante*.

2.2.2. EL TIEMPO

2.2.2.1. *El instante preciso*

Comencemos, pues, por *un* principio.

De la importancia de la doctrina del «instante preciso» en la obra de Elitis da testimonio la mención que él mismo hace, en la crucial entrevista concedida a Ivar Ivask en 1975, al repasar los diversos aspectos de su poética: «Después está el desarrollo de lo instantáneo, con lo cual me refiero a un hecho que se desarrolla en un fragmento de segundo, pero que puede abarcar muchas más cosas; el instante puede dilatarse. Hay un poema titulado “Delos” en la colección *El Árbol de Luz*. ¿Qué quiere decir este poema? Describe una inmersión en el mar. Es una sensación instantánea. Y, sin embargo, lo que realmente se siente mientras dura la inmersión es un compuesto de cosas que más tarde pueden desarrollarse. O tomemos mi libro *Seis y un remordimientos por el cielo*. Hay en él un poema que empieza con una golondrina que pasa frente a mis ojos. Esta acción, que podría contenerse en un solo verso, crece por el contrario y configura todo el resto del poema. Esto es lo que quiero decir cuando hablo de desarrollo de una impresión instantánea»²³.

²³ «Analogías de luz»: «Επειτα είναι η ανάπτυξη του στιγμιαίου, με το οποίο εννοώ ένα γεγονός διαδραματιζόμενο σ' ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, αλλά που είναι δυνατό να συμπεριλάβει πολύ περισσότερα πράγματα· η στιγμή μπορεί να διευρυνθεί. Υπάρχει ένα ποίημα με τον τίτλο “Δήλος” στη συλλογή “Το Φωτόδεντρο”. Τί θέλει να πει τάχα αυτό το ποίημα; Περιγράφει μία κατάδυση στη θάλασσα. Είναι μία στιγμιαία αίσθηση. Κι όμως, ό,τι αισθάνεσαι πραγματικά όσο χρόνο διαρκεί η κατάδυση είναι μία ποικιλία πραγμάτων που μπορούν αργότερα να αναπτυχθούν. Ή, ακόμη, ας

Observemos que no hay alusión alguna a lo que podríamos considerar una epifanía o una presencia. Nada que se salga de los *estrictos* límites de lo poético. El acento se pone, de hecho, en la operación mediante la cual el poema, (re)elaborando la experiencia espaciotemporal de una «sensación instantánea», puede entretejer sentidos o imágenes, encadenándolos, sobre el *hiato* que el instante o la sensación abren en el tiempo. Poema e instante se entrelazan, dilatándose mutuamente y haciéndose, se diría, indistinguibles. Ambos son el *punto* de un vacío que en su lectura imposible desencadena escrituras que van más allá de la lógica de una mimesis realista: no hay desarrollo del instante sin elaboración *po(i)ética*. No hay, en los poemas que menciona, desencadenamiento de la *poiesis* sin el contacto indecible con el vacío sónico, alusivo en su transparencia a un conglomerado de representaciones, del instante. Pues dentro de él existe ya una articulación y un movimiento, una complejidad en la unidad que no podría entenderse si estuviéramos ante una *presencia* o un significado capaces de detener la mirada y admitir una mimesis fiel. El instante constituye, por tanto, una nueva apertura a la *significancia* en cuya lectura incontenible, devenida simultáneamente *escritura po(i)ética* que no cesa de *retejerse*, de acrecentar el *texto*, la poesía logra encontrar un trasunto de infinitud y eternidad de la que es directamente responsable. La dimensión angélica de esta experiencia profundamente griega —pensemos en su vinculación a la textualidad inagotable del *Axion Estí*, basado también en la *significancia* y el *hiato*— no es, en consecuencia, algo recibido como *presencia* fulgurante (*par-ousia*) que la escritura imita desvirtuándola —tal como parece suceder en la experiencia religiosa o propiamente *mística*—, sino que se construye a partir del contacto con una *ausencia* (*ap-ousia*), la ausencia del ser (*ousia*) o del sentido, que *traspasa* al espacio de la escritura el peso de toda imposible *sacralidad*: «Hablo del movimiento que uno descubre trazándose en el “instante” cuando consigue abrirlo y darle continuidad. Cuando, realmente, la Tristeza se hace Gracia y la Gracia Ángel»²⁴. La poesía se instituye así en el intersticio indecible, espectral, que se tiende, pliegue e isomorfo del propio instante, entre el tiempo cotidiano y la eternidad, «puesto que el poema es un desarrollo de lo instantáneo o, al contrario, una condensación de lo infinito»²⁵. Hay fuertes ecos hölderlinianos en esta frase, que nos muestra nuevamente la poesía

πάρουμε το βιβλίο μου “Έξι και Μία Τύψεις για τον ουρανό”. Υπάρχει εκεί ένα ποίημα που αρχίζει μ’ ένα χελιδόνι το οποίο περνάει μπροστά από τα μάτια μου. Αυτή η πράξη, που θα μπορούσε να περιληφθεί σ’ ένα μόνο στίχο, αντίθετα μεγαλώνει και σχηματίζει το υπόλοιπο του ποιήματος. Αυτό αποτελεί ό,τι εννοώ με την ανάπτυξη μίας στιγμιαίας εντύπωσης», ELITIS, O. (1979), p. 198.

²⁴ *El Pequeño Nautilo*: «Μιλώ για την κίνηση που ανακαλύπτει κανείς να σημειώνεται μέσα στη “στιγμή” όταν καταφέρει να την ανοίξει και να της δώσει διάρκεια. Οπότε, πραγματικά, και η Θλίψις γίνεται Χάρις και η Χάρις Άγγελος», ELITIS, O. (2002), p. 513.

²⁵ *El Pequeño Nautilo*: «Αφού είναι μία ανάπτυξη του ακαριαίου ή, αντίστροφα, μία σύμπτυξη του ατέρμονος το ποίημα», *Ibidem*, p. 542.

como *himen* que instaure, desencajándola, una armonía: sólo en su membrana, en el movimiento doble que sugiere, podemos tener acceso a la eternidad o el absoluto. En un doble sentido: sin su *velo* transparente, el infinito no se dejaría mirar sin destruirnos, como ya se ha dicho; pero tampoco se acomodaría a sus contornos ofreciéndose a nuestra mirada y a nuestro deseo. Y, finalmente, sin la *re-velación* que se nos ofrece sobre la superficie blanca de *revelabilidad* que constituyen la poesía y el instante, sin su intervención vertical que nos abre a lo otro, jamás podríamos romper —sin romperlas—, gracias a la lógica del *hiato* o la *significancia*, la clausura lineal de la identidad y la historia.

Porque el *punto* del *instante* viene a abolir, reinscribiéndola y diseminándola, la estructura teleológica que domina toda historia —toda Historia— o, en otras palabras, la escatología que organiza toda religión. El punto final que en esos esquemas confería un sentido pleno y definitivo a las respectivas líneas, dotándolas de identidad consigo mismas y garantizándoles la tutela teológica de una instancia en que reasumirse sin pérdida, desaparece ahora para reaparecer inesperadamente *por todas partes*, ajeno a un plan, presto a sabotear la continuidad y la unicidad del relato, *desapropiándolo* y proclamando caóticamente su principio y su fin lejos de cualquier orden dominable desde un afuera. El paraíso, la *sacralidad*, la culminación de la historia, dejan pues de constituir una exterioridad que se halla, ya, *presente* al final de los tiempos —cuando ha de dispensarse a través de la gracia— y pasan a reinscribirse, *reinmanentizándose*, en un espaciamiento que determina su *construibilidad* y ya no cierra o justifica, sino que desencaja —abriéndola a su otro— la línea. De algún modo, ello repite el gesto de una *revelabilidad* diseminada en el horizonte de la muerte de Dios, donde la nostalgia de un Gran Relato sólo alcanza a materializarse cortocircuitando la posibilidad de toda narración coherente y unitaria. Acaso porque el espacio de esa narración sancionada por un sentido final había sido desplazado, con Hegel, del ámbito de lo sagrado al ámbito de la historia, emblema de una modernidad tecnocientífica —el progreso racionalista— contra la que la poesía moderna hallaba su razón de ser. La recuperación poética de una sacralidad sólo podía darse, como hemos visto, en la proliferación de escrituras con vocación de Escritura, iterabilidad de los puntos de partida que negaba implícitamente el imperio de una *grammé* tendida unívocamente desde *un* origen a un fin. Aun reconociéndose en ocasiones, en consonancia con los surrealistas, hegeliano, la operación poética de Elitis, la lógica del *hiato* que la recorre, así como sus isomorfos, se quiere profundamente antihistórica. Diríamos que, por contagio de este esquema, se quiere profundamente antilineal. E, ignorando algunos intentos equiparables —incluso cierto espíritu equiparable— en la literatura europea del siglo XIX, o incluso del XX, Elitis reclama para dicha oposición el carácter de una greicidad sustancial. De ahí, en

su opinión, la incapacidad del arte figurativo, o de la novela realista, para arraigar con fuerza en Grecia.

La instancia que ofrece no obstante el paradigma, la historia, adquiere en Elitis, como hemos visto a propósito del *Axion Estí*, los rasgos de una perversidad extrema. También los rasgos de una extranjería que el *cosmos* textual griego, pertrechado en la infinitud de sus blancos y de sus *reorígenes*, se encarga de borrar y de erradicar regularmente para reinaugurar el devenir caótico de la escritura. Si la historia es el espacio de la muerte, con todo, no es tan sólo, como podría pensarse, por el sufrimiento efectivo que comporta en sus concreciones más siniestras. Es, sobre todo, porque, dominada por una teleología que la dota retrospectivamente de sentido, la línea que representa, tendida en una sola dirección, está *predestinada* a morir, a ser borrada en una *presencia* trascendente que, reasumiéndola, fagocita su trazado. El signo desaparece entonces en la frondosidad del significado. A esta correspondencia cerrada de significante y significado Elitis opone, como hemos visto, la apertura incesante de la *significancia*, la acumulación del blanco sobre blanco que, garantizando la inagotabilidad de una lectura en la ausencia del sentido, garantiza la eternidad y la infinitud del desplazamiento tropológico. Garantiza, en definitiva, la perpetua *construibilidad heliotrópica* de un absoluto cuya ley, a diferencia de la que rige la historia, no trasciende ni clausura su escritura.

La lógica textual que en el *Axion Estí* conspiraba desde presupuestos griegos contra la historia es la misma que inscribe el instante. Éste, en la medida en que se sustrae al sentido que organiza y cierra toda linealidad, queda, diríamos, *del lado de* la escritura. Su *eternidad* no radica en la inmovilidad de una *presencia* plena que irrumpe para redimir fugazmente una temporalidad caída, sino en la naturaleza espectral que le permite eludir los dos extremos del segmento que delimitan toda historia: carece de un origen absoluto (pues es, siempre, *reorigen*, diferición o iterabilidad de la originariedad del origen), y escapa, en su dilatación y en lo antinarrativo de su despliegue, al límite de un significado unívoco o un desenlace. En tanto interposición que fractura y *saca de sí* el trayecto lineal que conduce a la historia a su cumplimiento y, por tanto, al sometimiento a la implacable ley de su destino, por sublime que éste sea, el instante, como el *himen* o la escritura, evita una consumación que implicaría una destrucción. Y, sin embargo, como veremos más adelante, dado que no es sino una membrana transparente, translúcida, en ocasiones no se limita a interrumpir la *grammé* —lo cual significaría instituirse, sustitutivamente, en un nuevo *telos*-significado, contraviniendo su operación—, sino que se deja atravesar por ella, refractándola en una temporalidad alternativa, desviada ya del que había de ser su destino, librada en suma al interminable juego del devenir. No hay en Elitis, por tanto, un rechazo de la sucesividad, del movimiento o del

cambio, en beneficio de una eternidad postemporal; al contrario: lo que hay es un rechazo de las estructuras que someten ese cambio, obligado a atravesar la nada del *punto* o el *instante*, el *reorigen*, la poesía (en tanto *poiesis* que en el contacto con la nada lo reconstruye puro e indemne, *revirginizado* en el *texto*), al imperio de una linealidad que decreta, en su clausura teleológica, su caducidad.

El concepto de historia al que Elitis se opone, en consecuencia, oponiéndole la *poiesis* y las figuras, una tras otra, que constituyen la serie del *hiato* o de los blancos, es el sancionado por la modernidad europea, y en especial por Hegel²⁶. Hijo *natural* de la escatología cristiana y de las Luces. Aliado de la doctrina capitalista del progreso que necesita dotar de un sentido ascendente los esfuerzos colectivos. Elitis lo rechaza por cuanto su occidentalidad manifiesta, su deuda con un enciclopedismo obsesionado con dotar a todas las cosas de un significado unívoco y de un sentido que permita dominarlo desde fuera, se contrapone a los valores griegos. No es la ceguera de la historia lo que condena, sino su excesiva lucidez, la visibilidad absoluta de la línea, iluminada desde la plenitud ya conocida de su *telos*. Hay un perfecto isomorfismo entre la «sensatez de los hombres» que en «La Pasión» cerraba las fronteras y amurallaba el mundo, y la construcción intelectual de todos los esquemas lineales con que un Occidente sumido en la *clarté* ha tratado de conjurar el caos de la vida. Todos ellos: historia, novela realista, progreso económico, ciencia, biografía como género que *pone orden* a los hechos de una vida²⁷, hermenéutica, se han basado en el privilegio del significado —el desenlace, la conclusión o la muerte, aquello que precisamente trataban de exorcizar— frente al significante, reducido a mero transporte encargado de conducir allí lo antes posible. La estructura sígnica del mundo, la *po(i)eticidad* de la lectura —devenida simultáneamente escritura—, que define uno de los rasgos de la experiencia griega y declara cierta inagotabilidad del cosmos, ha quedado pues clausurada en el utilitarismo de esta teleología. Es preciso, por tanto, oponerle la *significancia*. Practicar la hendidura de una *luz otra*, la *δια-φάνεια*, sobre la muralla erigida por las Luces. Sólo en la invisibilidad que da a ver esta transparencia (pues ver a través de las cosas es, en gran medida, no ver nada), en la inexistencia de un límite o *telos* en que detener la mirada, puede

²⁶ Quien, reinmanentizando el esquema cristiano de la salvación, aplica lo que en los tiempos clásicos, precristianos, constituía la especificidad de la *poiesis* (el desenvolvimiento de los hechos unos a consecuencia de otros, engarzados en un todo cerrado y dominable), al hasta entonces azar de la historia (el desenvolvimiento de los hechos unos después de otros, sin engarce ni dirección).

²⁷ Como veremos más adelante, en lo más parecido a una autobiografía que podemos encontrar en la obra de Elitis, el texto «Tiempo encadenado y tiempo desmontable» (1992), muy elocuente ya desde el título respecto a sus pretensiones, el «relato» se articula subvirtiendo el presupuesto de linealidad que solemos atribuir a este género. Se trata, por el contrario, de la presentación de una serie de sensaciones, impresiones o instantes que se encadenan caóticamente, invocándose sin solución de continuidad los unos a los otros, y practicando saltos temporales en todas direcciones. No hay en él, por supuesto, ninguna pretensión de exhaustividad ni, desde luego, ningún *telos* que articule la narración, basada más bien en el desplazamiento incesante de la *significancia*.

desencadenarse el desplazamiento infinito que pone en contacto con la alteridad indecible de lo *Abierto*. El instante es, de este modo, respecto a la línea, el *punto* de transparencia que la *saca de sí*, abriéndola a su otro o a sus otros, con los cuales él, a su vez, se identifica: el fragmento, el *reorigen*, la *poiesis*; es la cuña que le impide clausurarse en torno a un sentido, el *himen* que recompone su *construibilidad* en un horizonte *griego* y vuelve a ponerla en marcha incesantemente, usurpándola a las garras de la consumación o el desgaste. Es, en definitiva, el nombre bajo el que la serie del *hiato*, y en consecuencia la poesía, actúa sobre el tiempo.

Esta intervención intersticial, sin embargo, puede recibir otros nombres de la serie. Por ejemplo, el amor: «Recto sí marcha el tiempo pero el amor va en vertical y o se cortan en dos o es que nunca llegaron a encontrarse»²⁸. El propio poeta o el pueblo griego, en la medida en que la quiebra del instante se haga depender de la voluntad y no de un automatismo digamos *natural*²⁹, son capaces en otras ocasiones de abrir un *punto* de fuga en la linealidad del tiempo que desespera al *telos* al que se dirige, la muerte: «Solo desesperé a la muerte / Solo mordí en el Tiempo con dientes de piedra»³⁰. Dicha intervención, como se ha dicho, puede consistir en una ruptura del tiempo como *poiesis* creativa, apertura a la promesa de un nuevo período, hecho todo él de la materia del instante, como *re-velación* de la *revelabilidad*. Sucede en «La Pasión» del *Axion Estí*, cuando en la oda undécima, inmediatamente antes del «Profético», el juicio del Poeta abre una brecha en el tiempo que adquiere las connotaciones de una irrupción mesiánica o una Anunciación: «Pero entonces a las seis de los lirios erectos / Cuando mi juicio abra una brecha en el Tiempo / [...] El Parto la Deificación el Siempre / Que con la justicia de mi alma habré / Proclamado yo, el más justo»³¹. El instante se identifica así, podríamos decir, con el no ser³², agujero negro (brecha, mordedura, sustracción) que pone en marcha la *significancia* y lo somete todo al espaciamiento de la *revelabilidad*³³. Pero, ante todo, se halla afectado por un doble (des)pliegue:

²⁸ «Lo que no puede ser»: «Ἰστία ναι πάει ο χρόνος ἀλλ' ο έρωτας κάθετα και ή κόβονται στα δυο ή που δεν απαντήθηκαν ποτέ», ELITIS, O. (2002), p. 224.

²⁹ Me referiré enseguida a las implicaciones del instante con respecto a los conceptos de *naturaleza* o *physis*, voluntad y *sobrenaturaleza*.

³⁰ Oda tercera de «La Pasión»: «Μόνος απέλπισα το θάνατο / Μόνος εδάγκωσα μες στον Καιρό με δόντια πέτρινα», *Ibidem*, p. 142.

³¹ «Αλλά τότε στις εξ των υψωμένων κρίνων / Που η κρίση μου θα κάνει ρήγμα του Καιρού / [...] Ο Τοκετός η Θέωσις το Αεί / Που με τα δίκαια της ψυχής μου θά 'χω / Κηρύξει ο δικαιότερος», *Ibidem*, p. 167.

³² Algo semejante ha sugerido lateralmente Yanis Ioanu al estudiar la intersección de historia e instante en *El Pequeño Nautilo*, cfr. IOANU, Y. I. (1991), pp. 941-943.

³³ Resulta interesante comparar los expuesto en los últimos párrafos con esta reflexión de Michel de Certeau acerca del tiempo de los místicos: «El místico, por el contrario, es capturado por el tiempo como algo que irrumpe y transforma; el tiempo es para él la cuestión del sujeto apresado por su otro en un presente que no deja de ser la sorpresa de un nacimiento y una muerte. La infinidad de instantes que constituyen comienzos crea así una historicidad en la que las continuidades pierden su

constituyendo el trazo vacío que interseca la línea continua del tiempo, es *ya*, también, el blanco del espaciamento desencadenado por esta intersección; del mismo modo que, en su vocación mesiánica, reúne los dos tiempos del automatismo religioso: el desalojo que implica la muerte de(l) Dios, y el desierto que espera su renacimiento. Bajo este esquema de *refundación* constante, isomorfo de la escritura que *reteje* sin cesar el *himen* de una *revirginización*³⁴ (¿no es la *indemnidad* de este *himen* la que garantiza precisamente la intersección de la historia operada por la venida de Cristo?), el instante elitiano parece reproducir, inadvertidamente, el gesto fundacional de toda modernidad. En especial, de la modernidad literaria a la que nos hemos referido en el capítulo segundo. También ella, obedeciendo a una pulsión antioccidental y antihistórica nacida en el seno mismo de Occidente —y que Elitis se reapropia como griega³⁵—, aspiraba a *reoriginar* mesiánicamente, por medio de una diseminación reinmanentizadora, la posibilidad de lo sagrado, que percibía en franca decadencia bajo sus formas tradicionales. El arte moderno nace, entre otras, con esta pretensión fundamental: servir como territorio de una eterna reanudación *immune* al deterioro de la historia, escenificar incesantemente «el inicio del mundo, allá donde experimentamos las cosas como recién creadas»³⁶. No hay en ello sino el deseo de garantizar la perpetua iterabilidad del *reorigen*, que se materializará de hecho, de modo palpable y efectivo, en las muchas rupturas estéticas que hasta los tiempos de la vanguardia dominarán la cultura europea. Todas asumirán ciertas características del mesianismo: la quiebra de la linealidad de la historia, el desprecio del pasado, la proclamación del presente y de la inmediatez en lo que tienen de posibilidad creativa —de construible— como única dimensión válida de la experiencia, la anunciación de un nuevo orden por venir o la combinación, como ha señalado Paul de Man³⁷, de un marcado desinterés por el tiempo con cierta conciencia de plenitud temporal. Todo ello puede, salvando las distancias, leerse en el instante de Elitis, que reinscribiría así

pertinencia, igual que las instituciones. Estos acontecimientos, que no deberían ser sino advenimientos de una eternidad (¿imposible?) o de un final (aplazado), no dejan de contradecir el tiempo producido por la historiografía. Pero, ¿en qué medida pueden ellos insinuar otra duración?», DE CERTEAU, M. (2006), p. 21.

³⁴ Según Philip Sherrard, en la obra de Elitis las cosas, sustraídas a las coordenadas de espacio y tiempo, nacen desde el principio a cada instante, llenas de pureza e inocencia, cfr. SHERRARD, P. (1986), p. 518.

³⁵ Lo cual también significa: cree devolverla por fin a su carácter *propio*, pronunciar su *verdadero nombre*, durante tanto tiempo escamoteado.

³⁶ Son palabras de Gaston Roupnel, a cuya obra *Siloë* dedica Gaston Bachelard su célebre estudio acerca del instante que, como veremos, influyó de lleno a Elitis, cfr. BACHELARD, G. (1973), pp. 106-107.

³⁷ «Todas estas vivencias de inmediatez unidas a su negación implícita, buscan combinar la apertura y libertad de un presente desvinculado de todas las demás dimensiones temporales, tanto del peso del tiempo pasado como de la preocupación por el futuro, con un sentido de la totalidad y de la plenitud que no podría lograrse si no fuera por la conciencia temporal más abarcadora que también queda implicada», DE MAN, P. (1991), p. 175.

un gesto sustancialmente moderno y occidental como seña de oposición *griega* a las constricciones de la modernidad occidental.

Pero, siguiendo el hilo de este argumento, es preciso volver atrás por un instante. Según dijimos en el capítulo segundo, uno de los rasgos que mejor definen la pulsión de la modernidad literaria es el rechazo de la artificialidad tecnocientífica. Sumidos en una civilización crecientemente *maquinal* —en los más diversos aspectos—, que percibían fundamentalmente como una amenaza para la integridad de la vida, los poetas y los hombres de letras —así como los iluministas— apelaron a un regreso a la naturaleza que poseía el carácter de un regreso a las fuentes. Fuentes de la vida, fuentes de la humanidad o fuentes de la religión, ese retorno, tocado por los rasgos de un *reorigen*, se dirigía fundamentalmente contra la historia. Restaurar mesiánicamente la *indemnidad*, condición como hemos visto de lo religioso, significa aquí por lo tanto quebrar y desmontar la historia por medio de la irrupción moderna de escrituras capaces de anunciar el horizonte de una resurrección de(l) Dios. La historia se sitúa, por consiguiente, del lado de la artificialidad tecnocientífica. La vieja oposición poesía-historia, de estirpe fundamentalmente premoderna, sufre con ello una inversión y un reajuste a la luz (a las *Luces*) de ciertos cambios operados por los nuevos tiempos. De una parte, la introducción de una nueva filosofía de la historia implica que ésta se desplace del terreno de los hechos humanos azarosos, no gobernados por mano alguna —si no es, en la *historia sagrada*, la de la divinidad—, y en consecuencia naturales, al ámbito de lo construido, de lo *poiético*: la linealidad del relato clausurado por un cierre teleológico, dotado de un sentido. Pasa así a formar parte de la *tekhne* a la que antes se oponía. Ello resulta más comprensible si pensamos que el desarrollo de la técnica en estos años, desplegado a un ritmo tan asombroso que empieza a ser considerado como una amenaza, adquiere el carácter de lo irreversible y proyecta la sensación de que la evolución humana se ha convertido en un alejamiento progresivo, aliado al avance de la historia —dentro de la cual la técnica se perfecciona—, de cierta fuente primordial asociada a la naturaleza y a la *indemnidad* de la vida. La *tekhne* que antes era —y por ello se asociaba a la poesía como construcción artificial de sentido— un modo de conjurar el caos irreductible de la existencia, embelleciendo la naturaleza y sometiénola a los límites de la razón humana, no es ahora sino una agresión que nos aleja de la armonía primordial en que nuestra experiencia del mundo no precisaba de mediaciones. A causa de ello el malestar, que antes se situaba del lado de la naturaleza agreste e incivilizada, requerida de cierta domesticación técnica, pasa a colocarse ahora del lado de una tecnociencia agresiva y enajenante, lo que equivale a decir de la modernidad, del presente histórico sometido a una irreductible dirección de progreso. Invadido pues el espacio de la *poiesis* por la historia y el de la *tekhne*

por la tecnología y la ciencia, la poesía o el arte no pueden sino asumir la misión *religiosa* de restaurar, o incluso encarnar, la pureza de lo natural o lo inmediato. El gesto mesiánico que funda, una y otra vez, la modernidad literaria, se despliega por tanto contra la maquinabilidad de la historia. De ahí, por ejemplo, que, exceptuando a autores de especial lucidez como Hölderlin, la nueva noción de poesía se niegue a admitir su novedad y quiera plantearse, antes que como el fruto de una reformulación determinada por las condiciones históricas recién estrenadas, como la revelación (mesiánica) de un valor universal y abstracto³⁸, independiente incluso de sus materializaciones concretas (los poemas). De competencia técnica, lo hemos visto ya, la poesía ha pasado a convertirse, impelida por las circunstancias, en categoría ontológica. Comprender por tanto el instante elitiano como reproducción del gesto fundante de la modernidad suscita la problematicidad de su relación con la naturaleza³⁹. ¿Es, como parece presentarse a sí misma la poesía moderna, una hipóstasis de la *physis* que violenta la linealidad de la historia y la artificialidad del discurso tecnocientífico en que nos hallamos inmersos? Algunos apuntes del «Comentario al *Axion Estí*» así parecen confirmarlo. Si tenemos en cuenta que el instante, y lo que éste desencadena, constituye en Elitis el tiempo de la poesía, no podemos dejar de observar en este texto, bajo el epígrafe «las corrientes contrapuestas», una doble oposición que resulta absolutamente elocuente: el «hombre natural» se enfrenta al «hombre histórico» del mismo modo que «el poeta trascendente» se enfrenta al «hombre social»⁴⁰. En la breve explicación que dedica a cada tendencia, leemos que el hombre natural es aquel que intenta vivir «como fuera y antes de la Historia»⁴¹, de retorno, pues, al *punto del origen* que, dentro de la corriente de lo poético, no puede conceptuarse sino como *reorigen*. ¿No es eso lo que pretenden el instante y la quiebra mesiánica de la modernidad: colocarnos reiteradamente *fuera y antes* de la historia, es decir, en el desierto de la *revelabilidad* previo a toda resurrección sagrada (la cual, ineludiblemente, adoptará de nuevo el carácter de *una* historia)? Sin embargo, si bien resulta claro que la *physis* es aquí el *otro* de la historia, una lectura más atenta nos revela enseguida que se trata de un proceso mucho más complejo. La *naturalidad* del instante o de la poesía no operan, no pueden operar, de un modo completamente *antimaquinal*. La *physis*, desalojada ya, por definición, desde el origen, sólo puede ser reconstruida —artificial o

³⁸ ¿Será por esta repentina independencia de la literatura o la poesía como discurso o categoría ontológica incondicionada geográfica e históricamente por lo que Goethe pudo plantear en estos años el proyecto de una «literatura universal»?

³⁹ Que es la problematicidad de la relación de la poesía con la naturaleza, visto que, como vengo diciendo hasta aquí, el *instante* no es sino otro nombre de la estructura (el *hiato*) que articula, desarticulándola en una constante diseminación, la noción elitiana de poesía.

⁴⁰ KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 45.

⁴¹ «...σαν έξω και πριν από την Ιστορία», *Ibidem*, p. 46.

poiéticamente— por medio del borrado minucioso y activo de la historia: «Hoy que escribo, tengo que ascender la Historia para encontrar el instante que quiero describir. Pero también: ascendiendo la Historia la borro para convertirme en el hombre natural o, si no, para identificarme plenamente con ella, hasta el punto de que sea como si no existiese»⁴², dice refiriéndose al pasaje del tercer himno del «Génesis» en que en su ascenso hasta el *punto* más alto de un promontorio, el talón del Poeta borra los trazos de la historia sobre la arena. El *instante* se despliega, por consiguiente, entre la *máquina* que borra la historia sustrayendo una porción del ser a su linealidad, abriéndola a la *significancia* que ha de sacarla de sí, y el resultado de esa borradura, allá donde la naturaleza ha sido reconstruida y compendia, en la apertura de un solo *punto*, todos los sucesos de la historia, legibles en una circulación interminable⁴³. Refiriéndose nuevamente al «hombre natural», Elitis añade: «En el extremo de su coherencia, quien borra de su conciencia todo el contenido de la Historia se identifica con quien tiene conciencia extrema y plena de todo su contenido»⁴⁴. El blanco que inserta el instante sobre la línea, borrándola, significa pues la reinscripción del *telos* al que la historia hegeliana se dirige para, también, borrarse. *Telos* e instante se convierten, por tanto, en isomorfos⁴⁵: hallarse en la apertura de la *στιγμή* equivale a hallarse *del otro lado de* la historia, en el punto *natural* que constituye su alteridad y señala la perpetua posibilidad de un *reorigen*. En consecuencia, como no podía ser menos, la operación del instante —que no podemos dejar de llamar así— posee un carácter eminentemente *poiético* y textual: borrar la historia y devolverla al estado de naturaleza, lejos de constituir una epifanía de la *physis* como *presencia*, implica reconstruir el blanco, *retejer* pues el *himen* de la escritura que nos permite diseminar el origen y el *telos* desencajando la linealidad de toda historia o Historia⁴⁶. Es reconstruir, también, el desierto de la *revelabilidad*

⁴² «Σήμερα που γράφω, πρέπει ν' ανεβώ την Ιστορία για να βρω τη στιγμή που θέλω να περιγράψω. Αλλά και: ανεβαίνοντας την Ιστορία τη σβήνω, για να γίνω ο φυσικός άνθρωπος ή, αλλιώς, να ταυτισθώ απόλυτα μαζί της, σε σημείο που να είναι σα να μην υπάρχει», *Ibidem*, p. 51.

⁴³ Esta dimensión *suprahistórica*, que marca ya un cierto idealismo en el proceso, es la que corresponde a Grecia, otro miembro de la serie de isomorfos que confluyen en el *hiato* y que se caracteriza por compendiar, como un significante inclausurable, todos los momentos de su historia en cualquier punto de su superficie física o cultural. Es, en este sentido, también una *στιγμή* que somete a una lectura infinita donde todos los sentidos se presentan precisamente en su ausencia, donde toda (*par*)ousia no puede ser sino *ap-ousia*. No olvidemos, de hecho, que, como veremos más adelante, según Elitis Grecia o el Egeo son también una *ακριβής στιγμή*.

⁴⁴ «Στην απώτατη συνέπειά του, αυτός που εξαλείφει από τη συνείδησή του όλο το περιεχόμενο της ιστορίας ταυτίζεται με αυτόν που έχει πλήρη και άκρα συνείδηση όλου του περιεχομένου της», *Ibidem*, p. 46.

⁴⁵ El instante, sin embargo, introduce en su indecidibilidad la *diferencia*: disemina el *telos*, lo saca de sí configurándolo como la posibilidad de un *reorigen*, lo desplaza desde la plenitud del significado y la *presencia* a la ausencia y la *significancia* de un mero pasado, etc.

⁴⁶ De ahí que el concepto elitiano de *στιγμή* parezca eludir, hasta donde ello es posible, el esquema metafísico del ser como *presencia* en el que se ha hallado tradicionalmente imbricado a lo largo de la historia de la filosofía. En Aristóteles y Hegel, el *stigmé*, en su doble traducción de *punto* e *instante*,

—con el que el instante se identifica, además de propiciarlo— que sucede a toda muerte de Dios y precede a toda *resurrección*, y que viene marcado por un automatismo de lo religioso que no puede eludir su subordinación a una *maquinalidad* más amplia. Pero en este punto cabe plantearse otra pregunta: ¿es en verdad la *physis* la categoría radicalmente ajena a la maquinalidad de la historia y de la ciencia que podría, por sí sola, redimirlas de su linealidad? ¿Puede la *resacralización* pretendida por la poesía moderna que se inscribe en la lógica del instante elitiano limitarse a restaurar la *indemnidad* de la naturaleza? ¿Es eso posible bajo esta fórmula? Y, sobre todo, ¿conducirá eso a un grado suficiente de *indemnización*? Admitido ya que la poesía no constituye, como los autores modernos —en especial los románticos y, a su modo, después los surrealistas— han querido hacer ver, una hipóstasis de la *physis*, sino una forma aún de la *poiesis* cuyo esquema intencional y teleológico se ha extendido a la historia y la ciencia, no tarda en ser ineludible admitir, a la luz (de nuevo *las Luces*) de los nuevos saberes, que también la naturaleza y la vida poseen, en sus más diversas facetas, los rasgos de un automatismo *maquinal*. Las descripciones biológicas, anatómicas, químicas o físicas de la realidad ponen de manifiesto que en el seno de la misma *physis* reside, ya, lo que amenaza a la *indemnidad* de la vida: una *mecanicidad* tocada a su vez por el cierre teleológico proyectado en la denominación, aparentemente contradictoria, de algunas disciplinas de nuevo cuño (como la «Historia Natural») o, sobre todo, en el *telos* insoslayable de la muerte. Domesticada por la descripción científica, la naturaleza ha abandonado —parcialmente— su carácter caótico y amenazador para convertirse a su vez en relato predecible, si bien no menos amenazador en la implacabilidad de su desenlace. El poeta de este período percibe con desesperación —una desesperación que ha durado casi dos siglos— que nada escapa a la *maquinalidad* de una ley que sin embargo se ha propuesto, como tarea *sobre-humana*, trascender. Ignora, incluso, que su propia pretensión obedece a otro automatismo, el de lo religioso, de genealogía nítidamente judeocristiana. Sea como sea, la naturaleza, relegada ya al espacio de lo mecánico y lo perezoso, no basta por sí sola para trascender la linealidad de lo histórico. La poesía, por tanto, como gesto recuperador de la *indemnidad* de la *physis*, ha de ser no su hipóstasis, sino aquello que la excede: debe ser *más natural que lo natural*, en una palabra debe convertirse, de acuerdo con su lógica (*poiética*), en *sobrenaturaleza*. Si retomamos un poema de Elitis citado en la introducción lo comprenderemos perfectamente. Se

no sólo se somete a un esquema metafísico, sino que lo implica en el despliegue de su misma lógica. Ambos conciben el *stigmé* como *oros*, es decir, término o límite, hecho que lo vincula estrechamente al *telos*, DERRIDA, J. (2003), p. 70. Para Elitis, por contra, como estamos viendo, el *stigmé* constituye en todo caso un movimiento doble de cierre y apertura, un *punto* de fuga, la sustracción a los límites del significado en beneficio de la circulación de la *significancia*.

trata de «Declaración jurada», del libro *María Nefeli*. En él, como vimos, la heroína proclama la superioridad de la fragmentariedad de su vida sobre todos los esquemas narrativos asociados a Occidente. Dicha fragmentariedad, en beneficio de la autenticidad y la pureza de lo humano, desalienta las investigaciones científicas, se sustrae a la conciencia histórica, trasciende el valor de una novela, una película o la perspectiva realista y mimética de un cuadro renacentista. Lo sorprendente viene al final. Donde acaso creeríamos estar leyendo una reivindicación de la inmediatez de la naturaleza frente a la elaboración artificial de la cultura —como por lo demás parece percibirse a lo largo de todo el libro—, María Nefeli concluye la lista abriéndonos los ojos: entre aquellas consecuencias negativas de ordenar su vida según la linealidad de una conciencia histórica, estaría convertirla en «servil y subordinada al orden natural del mundo»⁴⁷. La naturaleza se coloca, en consecuencia, al mismo nivel que toda una serie de construcciones lineales propias de Occidente. La poesía, el instante, la fragmentariedad de una *luz griega*, tendrían entonces la función, no de proporcionar el contacto inmediato con una *physis* capaz de restañar la fractura de la historia, sino de construir, desde su *espectralidad* y su irreductibilidad al sentido, la *sobrenaturalidad espectral* que abriera, como fractura perpetua e indecible en la *atopía* del texto, a una *indemnidad* constantemente renovada. El instante mismo, sustraído a la *naturalidad* o a la historicidad de un nacimiento y un fin, posee un carácter eminentemente *espectral*⁴⁸. Nada se sabe de él. No está aquí ni allí. No es *ahora* ni *ha sido ya* en ningún momento. Y sin embargo construye el *punto* exacto o punto supremo que proporciona el antídoto contra el *constructo* de la historia, que excede la ley que, en nombre de la vida y la naturaleza, nos constituye. Lo dice el epigrama que aparece bajo el primer poema de *María Nefeli*, pronunciado por una voz a su vez fantasmal, no ligada, como los textos principales, a un cuerpo que la pronuncie o al tiempo determinado de una enunciación: «La Ley que soy no me someterá»⁴⁹. Rebelarse contra los imperativos biológicos en el mismo gesto que trata de desencajar las estructuras teleológicas de una narrativa *mecánica* y amenazadora, he ahí uno de los rasgos principales de la poesía moderna en su búsqueda de la *superrealidad* o el *sobrenaturalismo*. Instancias que, como hemos dicho anteriormente, surgen de la *autoinmunización* que define

⁴⁷ «...δουλοπρεπή και υποταγμένη στη φυσική του κόσμου τάξη», ELITIS, O. (2002), p. 407.

⁴⁸ Al final de su ensayo «Ousia y grammé», Jacques Derrida ha introducido bajo unas características muy semejantes la noción de *différance* como único exceso de *presencia* y *ausencia* que podría darse en una escritura, sustrayéndose al cierre metafísico de la temporalidad aristotélica y a la teleología de la *grammé*: «Una escritura que excede todo lo que la historia de la metafísica ha comprendido en la forma de la *grammé* aristotélica, en su punto, en su línea, en su círculo, en su tiempo y en su espacio», DERRIDA, J. (2003), p. 102. Si bien una identificación en este caso resultaría exagerada y seguramente abusiva, no hay que olvidar que ya hemos relacionado repetidamente la matriz de *khora*, un concepto derridiano muy próximo a éste, con la *revelabilidad* y el *hiato*.

⁴⁹ «Ο Νόμος που είμαι δεν θα με υποτάξει», ELITIS, O. (2002), p. 366.

todo proceso *indemnizador*: contra la artificialidad de la técnica o de la historia que han puesto en fuga irremisiblemente la pureza de la vida o la naturaleza, sólo cabe una nueva intervención artificial. Regresar al paraíso sólo puede ser, ya, (re)construir el paraíso. La *maquinalidad*, si es que alguna vez no lo fue, deviene ineludible. Y la misma *poiesis* culpable de elaborar artificialmente la clausura del sentido que cierra sobre sí los esquemas teleológicos y amenaza la vida se erige ahora en el *mecanismo* destinado a recuperar la indemnidad de lo natural, a deshacer *maquinalmente* lo *maquinal* —de la historia o de la ciencia, como puede verse en la pretensión elitiana de «borrar la historia» para situarse «antes y fuera de ella», para regenerar la posibilidad del «hombre natural»—, a (re)construir una *naturalidad* que sólo puede estar, con el fin de garantizar su efectividad, *más viva que lo vivo*. Nadie cumple esta condición mejor que el *espectro*, aquel que en la muerte ha *sobre-vivido* y, por lo tanto, ha logrado sustraerse a su propia ley (que es, ante todo, la ley de una temporalidad). En tanto tiempo de la poesía, el instante es este *espectro*, carente de puntos de referencia y en consecuencia de historia, que escribe sin cesar lo que no se cierra, que repitiendo un origen dice la imposibilidad *del* origen, que difiriendo infinitamente el *telos* proclama la abolición del destino y su sustitución por la inagotable *construibilidad* del doble gesto de lectura-escritura. En el blanco de la *significancia* —blanco también del *espectro* y del *haz de luz otra* (des)encarnado en la *διαφάνεια* griega— que apenas si nos presenta una ausencia, el instante, isomorfo de la poesía, proclama la superioridad de lo (im)posible —aquello que está, incesantemente, por construir— frente a la mera identidad de lo construido. La vida sólo puede preservarse (reconstruirse) en sus condiciones de originariedad por medio de esta *máquina* que, *retejiendo* textualmente su propio *himen*, se reescribe y se *reorigina* sin interrupción.

En toda esta *espectralidad sobrenatural*, sin embargo, hay una fuerte dimensión imaginal. Es preciso comprender que la propia operación del instante implica un despliegue y una diseminación del blanco de la *significancia* y la *revelabilidad*. Pues, si por una parte su irrupción sobre la linealidad del tiempo porta ya en sí dicho blanco y se identifica con él como otro nombre del *hiato*, por otra el instante no constituye sino una fase en la perpetua sobreinscripción de los blancos. Uno de ellos, el que se presenta en la experiencia de la sensación, tal como dice Elitis en «Analogías de luz», lo ha desencadenado, mientras que otro, el de las imágenes que se trazarán sobre su apertura, es desencadenado por él. Eslabón en la cadena de la *significancia*, resulta imposible, por tanto, atribuirle el carácter de una *presencia* plena y clausurante de la *physis*. A pesar de lo cual, se diría que su desencadenamiento en la sensación lo hace partir de una dimensión preferentemente natural e inmediata, superior a la artificialidad y mediatez de la *noesis* (para Elitis

territorio de la *clarté* europea frente a la *διαφάνεια* griega). Desde este punto de vista, ¿no habríamos de considerarlo acaso una epifanía de la *physis* destinada a devolvernos *de un golpe* a la pureza de la *naturalidad* contra la linealidad derivada y cerebral del tiempo? ¿No es, en su involuntariedad y su exterioridad, el testimonio de la preeminencia de lo dado —de lo construido— sobre la potencia (auto)constructiva de la voluntad? Según he dicho más arriba, es precisamente lo contrario: la apertura de una quiebra en la impermeabilidad del destino, la sustitución de *lo escrito* por lo que está, siempre, por escribir. De ahí que la irrupción del instante no clausure la representación, sino que la abra; no otra cosa supone la dilatación del instante —figura perfecta que alude, acaso sin pretenderlo, a la apertura del signo—, cuya vaciedad propone la imposibilidad de una lectura —la inexistencia, de nuevo, de un significado en que detenerse— sometiéndonos a la principal operación (*mística*) de la poesía: la *mimesis de lo imposible* a través de una sucesión de imágenes sin referente. Con ello, el instante prolonga y reduplica, correa transmisora en el seno de una serie de blancos encadenados, el efecto *desestructurante* de lo poético. Pues, al igual que él mismo, las imágenes surgidas de su hendidura, en la medida en que representan lo *irrepresentable*, funcionan como el intersticio *espectral* que *re-vela* la alteridad inalcanzable de lo Abierto y conmueve, por tanto, los cimientos de lo que consideramos la realidad o la naturaleza. Es en ellas, en la interminable circulación de sus lecturas-escrituras, así como en el incontenible traspaso de la sensación al instante, del instante a la imagen, del imagen al poema o del poema al ensanchamiento del instante, entre otros muchos⁵⁰, donde se dibuja una trascendencia o un absoluto generados *maquinalmente* por la infinita *metaforicidad* (el desplazamiento topológico) que delimita, ya, una *sobrenaturaleza*. La eternidad *sobre-natural* del instante o del tiempo de la poesía, por lo tanto, reside no en su carácter de *telos* insuperable o presencia plena del sentido⁵¹, sino por el contrario en

⁵⁰ Según las palabras de Elitis, podemos deducir asimismo que la aparición del instante genera un ensanchamiento de la(s) escritura(s) en el poema, dado que gracias a él, lo que «podría contenerse en un solo verso, crece por el contrario y configura todo el resto del poema».

⁵¹ La noción elitiana de eternidad como fuga, devenir perpetuo alojado en el hueco de la temporalidad dictada por o desde el instante, contrapone su presunta *grecidad* a la grecidad (de estirpe aristotélica) legible en el idealismo hegeliano, si bien puede, según veremos más adelante, confundirse con ella —para desilusión de Elitis— en algún *punto*: «Según un gesto fundamentalmente griego, esta determinación hegeliana del tiempo permite pensar el presente, la forma misma del tiempo, como la eternidad. Ésta no es la abstracción negativa del tiempo, el no-tiempo, el fuera-del-tiempo. Si la forma elemental del tiempo es el presente, la eternidad no podría estar fuera del tiempo más que sosteniéndose fuera de la presencia; no sería presencia; vendría antes o después del tiempo y de ese hecho sobrevendría una modificación temporal. Se haría de la eternidad un momento del tiempo. Todo lo que recibe en el hegelianismo el predicado de eternidad (la Idea, el Espíritu, lo Verdadero, etc.) no debe ser pensado, pues, fuera del tiempo (tampoco en el tiempo). La eternidad como presencia no es ni temporal ni intemporal. La presencia es la intemporalidad en el tiempo o el tiempo en la intemporalidad, he aquí quizá lo que hace imposible algo como una temporalidad originaria. La eternidad es otro nombre de la presencia del presente. Esta presencia la distingue también Hegel de la presencia del presente como ahora», DERRIDA, J. (2003), p. 79.

su condición de *ausencia construible*, reorigen constante que marca la infinitud de una trama que lo repite sin que alcancemos a ver, en ninguna dirección, su final o su principio. Interrupción de la vida que garantiza la inagotabilidad de la vida, suspensión de la *physis* en nombre de la *indemnidad* de la *physis*, el instante de Elitis adquiere, por consiguiente, un sentido *religioso* acorde, por una parte, con las aspiraciones *resacralizadoras* de la poesía moderna (occidental) y coherente, por otra, con la poética de la *revelabilidad* y el privilegio del *εἶδωλον* imbricados en la *grecidad* antioccidental que saltea la serie del *hiato*.

El motivo del instante, sin embargo, tiene una larga tradición a la que Elitis no permanece inmune. Desde el imaginario simbólico de las mitologías antiguas hasta la teoría y práctica de la poesía moderna, pasando por la fenomenología de la experiencia mística, esta forma de revelación (a)temporal, frecuentemente asociada a la iluminación y a la epifanía trascendente⁵², no ha dejado de generar ejemplos. Si bien, como hemos visto y veremos más adelante, el instante elitiano se sustrae, al menos parcialmente, a la lógica de la presencia que rige la mayoría de sus manifestaciones históricas⁵³, también es deudor, aunque a veces finja ignorarlo, de muchas de sus formulaciones y ocurrencias tradicionales.

Según Nasos Vayenás, el instante constituye un *topos* moderno⁵⁴. Lo es acaso en la medida en que se integra en la pulsión de fragmentariedad que, con una gran ambivalencia, planea sobre la modernidad. Desaparecida (con la muerte de la religión y del Gran Relato) la fe en una eternidad situada al final del camino, el instante supone una reinscripción —iterable— de lo eterno en lo temporal⁵⁵ y, por tanto, el modelo de un desplazamiento, a la vez angustioso y esperanzador, desde la totalidad ya irremisiblemente destruida hasta el fragmento. Si por una parte testimonia el despedazamiento de la integridad del cosmos y la imposibilidad de

⁵² Cfr. ELIADE, M. (2001), p. 28.

⁵³ Encontramos una epifanía en el instante, si bien algo matizada, en el poema «La almendra del mundo». No hay aquí, como en el resto de casos —que analizaremos enseguida—, una dilatación del instante que desencadena, en su hendidura, una sucesión de imágenes, sino la sugerencia de un encuentro trascendente aludido, sin embargo, en la elusividad ya familiar de un reflejo que *re-vela* el absoluto dando a ver su invisibilidad: «un pescador antiguo con su arpón / que ha conocido muchas tempestades hasta que de pronto ahí está: / un día llega el instante // las aguas a su alrededor se vuelven / esplendentes / frías / rosáceas / entrecierra los párpados / pues el reflejo / todo belleza absoluta / muestra con quién ha tenido fugazmente / sin querer una cita íntima» («αρχαῖος ψαράς με το τρικράνι του / που εγνώρισε πολλές φουρτούνες ώσπου νά: / κάποτες η στιγμή φτάνει // τα νερά γύρω του γίνονται / αγγαλά / ψυχρά / τριανταφυλλένια / μισοκλείνει τα βλέφαρα / είναι που η αντανάκλαση / όλο κάλλος απόλυτο / δείχνει με ποιον προσώρας είχε / άθελά του συνάντηση εμπιστευτική»), ELITIS, O. (2002), p. 456.

⁵⁴ Desde el romanticismo hasta nuestros días, donde menciona, entre otros, el caso de Borges, citado más arriba (ver nota 175 del capítulo 1.4), cfr. JADSIYACUMÍ, M. (2004), p. 111.

⁵⁵ Ya en Goethe aparece la idea del arte como aprehensión de la eternidad en el instante o, lo que es lo mismo, del infinito en el objeto, cfr. BÉGUIN, A. (1978), pp. 89-90.

recomponerlo *tal cual era*, el fragmento ofrece también una diseminación de la *sacralidad*, ahora construible o rastreable desde cualquier *punto* de lo real. Seguramente por ello, el arte se consagrará cada vez más durante estos siglos al aislamiento del objeto —y de la sensación, no lo olvidemos—, llave hacia un infinito que, desalojado de la cualidad de *continente* capaz de organizar el mundo según una jerarquía teológica, sólo puede ensayarse ya como *contenido* o *interpretación* asociado, a su vez, a la interioridad del individuo. Cada fragmento es, de este modo, el testigo simultáneo de la muerte de Dios —propiciada por las Luces y la tecnociencia en su afán analítico y catalogador— y de la (única) posibilidad de su resurrección, abordada con auténtica voracidad, como hemos visto, por el arte y la poesía. A esta lógica del fragmento, con la que comulga, según hemos venido exponiendo, a la perfección, el instante añade algo más: la resistencia a la recién estrenada linealidad de la historia, «ese tren que se encamina irreversiblemente hacia el futuro sin posibilidad alguna de retorno cíclico a su origen»⁵⁶. Como cuña que se opone a su avance, el instante pretende dos cosas: garantizar la presencia de un *reorigen* constantemente repetido, y construir en el reverso de la historia, si bien en contacto con su superficie, una eternidad paradisíaca —asimilada en gran medida al tiempo *interior*, reducto de sacralidad y secreto, frente a la exterioridad *política* del tiempo de la historia— que no obstante suele presentarse más bien como nostalgia por la brevedad de sus fulguraciones. En el caso de la primera pretensión, el objetivo parece ser recuperar el fantasma de una temporalidad antigua, circular y natural, renovada regularmente y no sometida al desgaste de una direccionalidad única. El mismo gesto que inaugura la modernidad literaria parece responder a este malestar. A pesar de lo cual, el *reorigen* inscrito en el instante no logra, en su doble *maquinalidad*⁵⁷, restaurar el ritmo de la naturaleza y devolvernos a la totalidad perdida, sino dispersarse caóticamente multiplicando las quiebras y las fisuras que había venido, aparentemente, a restañar.

Al igual que la poesía en su (nueva) dimensión ontológica, la experiencia del instante parece ser patrimonio de la interioridad del sujeto. La revelación que la desencadena o la constituye, trasunto a su vez fragmentario de las grandes revelaciones colectivas que en el pasado contribuyeron a cohesionar la sociedad —y que la modernidad ha tornado imposibles—, sobreviene siempre inadvertidamente *en el curso* (o, podríamos decir, *contra el curso*) de la vida del poeta. Incapaz de irrumpir ya en el espacio de lo social, que la ha desalojado *definitivamente* en beneficio del *telos* de la historia —reinmanentizándola bajo la forma del paraíso

⁵⁶ PARDO, J. L. (2007), p. 186.

⁵⁷ O triple, si pensamos en el frecuente uso de drogas en los siglos XIX y XX (por ejemplo, en el interés del círculo de Aldous Huxley por la experiencia mística) con el objetivo de desencadenar un instante de visión atemporal.

terrenal hacia el que los tiempos se dirigen (generalmente utopía política o económica, como en el marxismo y el capitalismo)—, la eternidad se reinscribe en la individualidad de la existencia. Y distingue, iluministas o Poetas, a aquellos que no se han dejado arrastrar del todo por la historia y aún pueden preservar una porción de *indemnidad* atemporal que ofrecer a sus semejantes como testimonio. Testimonio, por una parte, de su propio carácter profético y, por otra, de modo no menos interesado, de que la *espiritualidad* moderna sólo puede rastrearse o reconstruirse a partir de la dimensión secreta, interior y fragmentaria proyectada —y detentada— por ellos. Así, como vimos en el cuarto capítulo, la descripción de lo que se dio en llamar «momento»⁵⁸ se convierte entre los románticos en todo un subgénero. Schelling, Hölderlin, Goethe, Blake, Shelley, Novalis o Wordsworth, entre otros⁵⁹, relatan visiones instantáneas desencadenadas por la fragmentariedad —isomorfa aquí del *punto exacto* o exteriorización de la *scintilla mentis* de los místicos— de sucesos u objetos aislados⁶⁰, a menudo bajo una dimensión sensorial⁶¹. Más tarde, y hasta el siglo XX, Proust —¿qué es la apertura de *En busca del tiempo perdido* sino la descripción de un instante en que una sensación gustativa se dilata y aloja en su hendidura una inmensa sucesión (finita, eso sí) de tiempos y de signos?—, Henry James, Joseph Conrad, Virginia Woolf, T. S. Eliot, James Joyce, Wallace Stevens o Sylvia Plath, reproducirán el esquema en alguna ocasión en sus obras⁶².

En general, como en la *Carta de Lord Chandos*, se trata de una vivencia de la epifanía del objeto, aislado en un presente puro que proporciona una iluminación, sin embargo, incompleta. El valor de dicha epifanía, no obstante, reside en su aislamiento, en el hecho de que el objeto que la provoca haya sido sustraído a la linealidad de la historia y aparezca no como miembro de un entramado utilitario que lo encadena instrumentalmente a una causa y una consecuencia, sino como suma de la existencia, como plenitud —una de las muchas plenitudes posibles— de la *indemnidad* de lo vivo⁶³. Por ello el arte en esta época, cada vez de un modo más

⁵⁸ «Muchos escritores románticos dieron testimonio de una experiencia profundamente significativa en la que un instante de conciencia, o también un objeto o acontecimiento extraordinarios, estalla de pronto en una revelación: el momento insostenible parece detener lo pasajero y se describe a menudo como una intersección de la eternidad con el tiempo», ABRAMS, M. H. (1992), p. 391.

⁵⁹ Sobre Nerval y su instante eterno, cfr. POULET, G. (1979), pp. 276-277.

⁶⁰ Cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 394-396.

⁶¹ La sensación, aislante de los objetos, se asocia muy estrechamente en este período a la experiencia del instante, tal como hará Elitis. Ambas ofrecen la percepción *originaria*, *virgen* de la vida, ésa que en la experiencia acumulativa de la historia se había perdido, junto con la inocencia y la *naturalidad*: «El moderno Momento viene a menudo conectado con el concepto de frescura de la sensación, así como con el descubrimiento de la virtud carismática de un objeto o acontecimiento trivial, y se expone a la vez en marcos de referencia seculares y religiosos», *Ibidem*, p. 427.

⁶² Cfr. *Ibidem*, pp. 427-433.

⁶³ Es eso precisamente lo que viene a decir Heidegger en «El origen de la obra de arte», cuando afirma que la obra de arte excede la categoría tradicional de *cosa* como utensilio o materia conformada —como objeto para la producción de otra cosa—, y, alejada asimismo de la mimesis,

explícito, aísla los objetos —es inevitable citar aquí los consabidos *ready-mades* de Duchamp, ejemplo extremo de esta tendencia— *como si quisiera reproducir las condiciones del instante*, el *punto* en que la percepción ya no se halla ligada a condicionamientos temporales y, por tanto, *poiéticos* —en el sentido secuencial de la teleología de la historia—, sino que se presenta pura, a lomos de un presente eterno e inmarcesible. Ello pone de manifiesto la *maquinalidad* recíproca que se establece entre instante y obra de arte, como hemos esbozado más arriba: si el instante es capaz de desencadenar las imágenes o las escrituras que acaban componiendo la obra, esas mismas imágenes, descontextualizadas y, por tanto, *espectralizadas* ya en una cierta *sobrenaturaleza* —por cuanto se sustraen a las determinaciones temporales o existenciales de la naturaleza o la historia—, pueden a su vez desencadenar, por medio de su mera contemplación o lectura, la experiencia *atemporal* del instante. Las condiciones modernas de recepción de la obra de arte o la obra literaria parecen estar concebidas desde esta lógica del instante. De modo que no sólo la operación que se desarrolla en la obra, sino el mismo acto de su contemplación y disfrute, resulten definidos por la atemporalidad, la fragmentariedad y la descontextualización. El concepto mismo de museo o pinacoteca, de estirpe moderna, propicia este aislamiento de la contemplación: cada cuadro aparece a una distancia suficiente de los demás como para ser observado sin interferencias, sobre una pared blanca, en salas que carecen de otra función que no sea enmarcarlo a él y al espectador en una cápsula *atópica* y atemporal destinada única y exclusivamente al *tener lugar* de la mirada. Historia, vida, circunstancias, todo se halla suspendido en ese segmento. Lo mismo sucede con la lectura individual e interior, que abstrae del entorno e interrumpe el propio *curso* de los pensamientos, rompiendo con ello la presunta secuencialidad de lo real. Es fácil ver que el cine o el teatro poseen un funcionamiento muy semejante.

Pero, exaltando el valor de presente absoluto contenido en el instante, muchos autores modernos están en realidad conceptuándolo como el fragmento capaz de acabar con la fragmentariedad que lo ha hecho posible. Frente a la fuga del ser y del sentido, percibida como hemorragia incontenible en la nueva teleología de la historia, la posibilidad de habitar un presente absoluto introduciría un gesto semejante al que se pretende contrarrestar: la clausura del sentido en un *telos* situado no ya como promesa al final de un proceso, sino como *presencia del ser* que convertiría la vida, aquí y ahora, en un «fin en sí mismo»⁶⁴. Con ello, la alteridad, la diseminación y la

tiene como función manifestar la apertura de lo ente en su ser, el desocultamiento (*αλήθεια*) de la verdad de lo ente, sin determinaciones, cfr. HEIDEGGER, M. (1996), pp. 13-28.

⁶⁴ Hablando de este anhelo de presente en el escritor danés Jens Peter Jacobsen, que tan bien simboliza cierta tendencia en la literatura europea de la modernidad, Claudio Magris afirma: «Jacobsen avanza hacia lo que Lawrence llamaría más tarde “el momento, el presente inmediato, el Ahora [...] el reino que no hemos conquistado jamás: el simple presente”. El disfrute pleno y el

fragmentariedad de las escrituras sobre las que podría basarse una *resacralización* efectiva del cosmos quedarían automáticamente abolidas. El *telos* de la historia se limitaría a adelantarse para ofrecernos *ya* el paraíso terrenal, para revelarnos el significado de la existencia taponando así la circulación interminable de la *significancia* en cuyo devenir podemos rastrear la única forma de eternidad (*poiética*) que, según Elitis, nos es accesible. La posibilidad de un presente pleno es equivalente, por tanto, a la clausura del espacio de lo humano bajo las botas de un absoluto que, con las prerrogativas de la noción tradicional de Dios, cegase el *hiato* de la diferencia, la *construibilidad* y el *reorigen* sobre el que se sustenta nuestra misma perdurabilidad. Nada distinto, en esencia, a lo que ya hace la estructura, hija de las Luces, que se pretende combatir. Sólo que pretender hacer presente el sentido, lo *imposible* o el absoluto significa *desvelarlos*, romper el *himen* de la experiencia griega —el propio instante— que nos los *re-vela* preservándonos, en el intersticio que es también el de la habitabilidad de lo humano, de la aniquilación. Significa someternos de lleno a la muerte a la que se nos deseaba sustraer. Elitis no podría admitir esta solución que extrema la cerrazón occidental en torno al significado. Y ello no porque su *especificidad griega* constituya la verdadera y exclusiva alternativa oriental a este esquema —y a tantos otros— anhelada por la poesía moderna, sino porque se apropia, en nombre de su *grecidad*, de la pulsión antioccidental que recorre en estos años la literatura europea y la define paradójicamente como tal. Así, su visión en este punto resultaría más coincidente con la de Robert Walser, para quien según Claudio Magris «la vida es provisional e incoherente, pero es precisamente su discontinuidad quien hace resplandecer toda su apariencia. Es lo provisorio, fragmentario, inarmónico —descubierto y experimentado definitivamente por el caminante en su paseo— lo que embriaga el alma, porque libera a cada pormenor de las conexiones que lo unen en un sistema [...]. Libre de la estructura de un Todo concluso y definido, la vida rebosa feliz más allá de esas incongruencias y esas grietas que se han abierto en el edificio de la totalidad, en un aparecerse discontinuo e inagotable, infinito como una sucesión de puntos o números, cuya ilimitación es fuente de gozosa maravilla. Tal gozo es posible mientras la vida se halla suspendida en un puro presente, en una espera abierta a lo posible y no disciplinada bajo ninguna continuidad ordenada que la forme, seccione y limite»⁶⁵. Discontinuidad y apertura a la (im)posible: exactamente lo que encontrábamos en el repaso que de su propia vida hacía la heroína María Nefeli. La disgregación moderna es aquí, ya, reintegración o,

significado del instante serían la insignia de la verdadera vida y del individuo fuerte que sabe apreciarla como fin en sí misma, autosuficiente y autojustificada, jamás sacrificada a una meta futura. [...] Jacobsen intuye que el tiempo es la esencia del nihilismo, en cuanto identifica al ser y la nada y remite las cosas a la nada, haciéndoles salir de la nada y regresar a ella, aniquilando su ser y convirtiéndolas en simples objetos e instrumentos de dominio», MAGRIS, C. (1993), p. 82.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 197-198.

mejor, un exceder el dilema entre disgregación y reintegración que nos libera, *khora* de una *revelabilidad* que únicamente difiere, del Todo que clausura el sentido y engarza nuestra existencia en un relato superior con desenlace ineludible. Sustraerse al dominio del Todo en nombre del carácter *griego*, oriental, de una experiencia fundada en el espaciamento y en la diferencia es, por tanto, eludir las constricciones de la metafísica platónico-aristotélica en la que Occidente vive sumergido, y regresar a una percepción heraclítea aderezada con la eterna construibilidad del *reorigen*. Esta última posibilidad hace a Grecia vivir incesantemente sobre el filo —*himen* que se *reteje* sin interrupción— del instante abierto sobre el que el hombre puede habitar en plenitud: «¡Oh dulce amanecer de la humanidad! Amanecer perpetuo»⁶⁶, dice Elitis refiriéndose al paisaje de las islas del Egeo. Algo muy similar, sin embargo, encontramos en el *Igitur* de Mallarmé, donde un «minuto absoluto» funde pasado y futuro y nos sume en el vacío de una plenitud fundadora⁶⁷.

En contra de las pretensiones de regresar a la omnipresencia de una eternidad clausurante, pues, Elitis considera que la única eternidad accesible al individuo —aquella que constituye, en su iterabilidad y en su indecidibilidad, la *atopía* misma sobre la que se funda la habitabilidad de lo humano, el tiempo donde ser plenamente hombre en contacto con lo Abierto— es la que experimenta en la dilatación del instante⁶⁸. Allí, en ese *punto* que equivale al aislamiento de una unidad mínima —el isomorfismo con la *significancia* presente en el concepto de *lo mínimo* y su enlace con el *punto exacto* es evidente— capaz de trascender, con su traspasabilidad, la *grammé* en que se inserta, nos situamos, protegidos por la transparencia del *himen*, frente al vacío de la *revelabilidad* que nos hace percibir la totalidad como diferición y promesa, como posibilidad inclausurable en el desplazamiento (*heliotrópico*) incesante de la representación. Frente al Todo presente, concluso y definido, el Todo al que Elitis nos conduce en el instante es un Todo sígnico, tendido en el intersticio de la *significancia* que a un tiempo lo horada y lo promete, diseminado en la *metaforicidad* de la mirada que lo busca *a través de las imágenes*. Es el desencadenante, en su ausencia, de una mimesis que trata en vano de atraparlo y que, finalmente —si este adverbio *de tiempo* tiene algún sentido aquí—, lo *re-vela* en el movimiento de alusividad-elusividad que traza su escritura. Elitis sigue aquí con una fidelidad sorprendente, como en tantos otros lugares, a Hölderlin, acaso el más profundamente *griego* u *oriental* de los poetas europeos modernos⁶⁹. Es más, sería

⁶⁶ «Eterno pasado» (*El jardín de las ilusiones*): «Ω γλυκιά πρωία της ανθρωπότητας! Διαρκής πρωία», ELITIS, O. (1999), p. 53.

⁶⁷ Cfr. BALAKIAN, A. (1947), p. 95.

⁶⁸ Cfr. IOANU, Y. I. (1991), pp. 940-941.

⁶⁹ «En el instante, “en la bella sensación sagrada”, no viene del todo a presencia el “Todo en todo”, como realidad existente en acto; pero ello, no porque la reconciliación sea algo a lo que sólo ideal o progresivamente se tiende, sino más bien porque el modo en que esa totalidad acontece es como pura

posible ver en el carácter intersticial del instante una hipóstasis del concepto hölderliniano de lo «armónicamente opuesto», tan próximo al de *himen* o *entre* indecible, así como a la filosofía de Heráclito. Así parece sugerirlo su cualidad de filo entre tiempos y estados del ser, de cuña entre lo vertical y lo horizontal o de bisagra entre eternidad e historia que, excediendo los dos términos de la oposición —situándose, en definitiva, en la indecidibilidad entre ser y no ser—, no los anula ni los funde sino que se instituye en la misma condición de posibilidad de su diferencia⁷⁰. De este modo, opera como la poesía, es la superficie sobre la que lo perfecto se hace visible en su invisibilidad, sobre la que, como dice Hölderlin, puede «presentificarse el infinito» sin clausurar, por ello, el espacio de la representación y la alteridad: «Sicché in essa [nell'unità infinita] l'armonicamente-opposto non viene opposto in quanto unito, né in quanto opposto viene unificato, ma viene sentito in modo inseparabile come le due cose in una, come qualcosa di unitamente opposto, e in quanto sentito viene riconosciuto come tale. Questo sentire è propriamente il carattere poetico; non genio, né arte, ma individualità poetica, e a questa sola è data l'identità dell'entusiasmo, il compimento del genio e dell'arte, la presentificazione dell'infinito, del momento divino»⁷¹. La trascendencia poética, en Elitis, se anuncia y se sustrae en un mismo movimiento sobre el espacio mínimo —si bien *atópico*— del *stigmé*, el *punto* o el *instante*⁷² que, identificados indecidiblemente con la nada, parecen conspirar contra la concepción cuantitativa o acumulativa de la linealidad bajo cuya forma Occidente piensa el pleno advenimiento del ser como presencia eterna e inmóvil. El instante no puede ser, en consecuencia, presente, sino pura representación, encarnación de la principal operación po(i)ética abordada por Elitis, la *mimesis de lo imposible*. Su fugacidad marca simultáneamente una Anunciación⁷³ y el espacio de una *construibilidad* sobre la que es preciso procurar habitar, pues

posibilidad nunca clausurable. “Posibilidad” no nombra aquí una dimensión de lo real subsidiaria y deficiente respecto a la de su actualidad y efectividad, donde aquélla se concreta, limita y determina —y en esa medida se cosifica—; sino una posibilidad que se mantiene en su esencial apertura ontológica, que sólo así “se da” y que el poema expresa como estando por venir, como tendencia a la reconciliación, aunque de hecho se capta únicamente en el instante del vuelco en el curso del mundo, en que irrumpe, disolviendo lo anteriormente existente», Manuel Barrios Casares, «Hölderlin: la revuelta del poeta», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), pp. 26-27.

⁷⁰ Lina Lijnará, con gran agudeza, se ha referido ya al instante, especialmente en el *Axion Estí*, como el intersticio que se dibuja en la fusión entre *vov* y *aeí*, historia y eternidad, proporcionando una posibilidad de salvación del tiempo humano, una *indemnización* en la apertura a la *revelabilidad* que se alía con la transparencia. Lo más interesante de su observación, no secundada hasta donde sé por la bibliografía griega al respecto, es que parece conceptualizar el instante como pura hendidura, puro no ser que no pertenece ni a la eternidad ni a la historia sino que hace posible, excediéndolos y armonizando su oposición, su diferencia, cfr. LIJNARÁ, L. (1980), pp. 35-39.

⁷¹ De los escritos teóricos de Hölderlin, en MECACCI, A. (2002), p. 99.

⁷² Cfr. MIJAILIDIS, C. P. (1997), p. 461.

⁷³ La ley de la huella vincula en el poema «El estigma», del que ya hemos hablado varias veces, la Anunciación, la marca (*στίγμα*), el *hiato* y la *στιγμή*, *punto* o *instante*, como puerta de acceso al misterio poético.

delimita la única posibilidad, como hemos dicho, de una vivencia poética o griega, es decir, plenamente humana. Lo cual no significa, sin embargo, como afirma David Connolly, que la pretensión fundamental de la poesía elitiana sea atrapar, inmovilizar y desarrollar los instantes de visión en el poema. Ello supondría volver a la metafísica de la presencia y la identidad que Elitis rechaza. Tampoco en la sucesión de imágenes que siguen a cada fulguración instantánea en *Las Elegías de Oxópetra* debemos leer la frustración por la inefabilidad de la visión⁷⁴. Se trata más bien del desencadenamiento imaginal y *poiético* operado por el instante, que sólo en el poema, como el mismo Elitis afirmaba, encuentra la plenitud relativa de su dilatación. Lejos de desear clausurarse en una presentificación total que detenga la circulación de los tropos y de los sentidos, es en la representación que desencadena, por definición incompleta —súgnica y abierta, pues—, donde el instante *re-vela* su esencia elusiva, su (*ap*)ousia. De este modo lo *imposible*, lo perfecto, el infinito, se dibujan en el envés de las imágenes, en el ritmo de su circulación, por medio del instante. La habitabilidad griega y la plenitud de lo humano, por tanto, no radican en la inmovilización sobre una instancia trascendente que deba clausurar, proclamando la identidad consigo del hombre —su condición, en definitiva, de significado—, la *poiesis* y el juego de la *significancia*, sino en la fuga incontenible, determinada ya por la *fugacidad* del instante, que nos construye sobre el filo de la pérdida y localiza la *propiedad* de nuestro ser en aquello mismo que sin cesar nos *desapropia*, en la apertura a la alteridad que nos recorre dirigiéndonos a un afuera imposible.

También en el surrealismo, en la inmanencia de su búsqueda *mística*, pudo encontrar Elitis inspiración para su teoría del instante. El concepto resultó particularmente inspirador entre los surrealistas, que recurrieron a él para encontrar la clave de las transformaciones fulgurantes que les fascinaban en la materia. También, para aludir al efecto que la realidad exterior podía tener sobre el caótico *continuum* de la psique, despertando en el chispazo de su confluencia inesperada —no olvidemos el valor central del azar— el acceso a la superrealidad. El instante se muestra, de este modo, isomorfo del *punto del alma* al que se refería Breton. Su objetivo es el mismo: conducir al individuo a una *trascendencia inmanente* quebrando la secuencialidad del espíritu y *sacándolo de sí*, así como de la linealidad del tiempo que en su convencionalismo le oculta la verdad. Liberándonos de todos los condicionamientos históricos, sociales, naturales, económicos o sentimentales impuestos por la conciencia —la identidad consigo mismo del yo, en definitiva—, el instante nos enajena revelándonos la exterioridad o el exceso que precisamente

⁷⁴ Eso es lo que propone David Connolly en el artículo «*Τα Ελεγεία της Οξόπετρας: Μία στίγμούλα...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), cfr. especialmente p. 397.

somos: la dimensión insondable y transpersonal del inconsciente⁷⁵. En ese ápice temporal, como en el ápice psíquico del *punto del alma* o en la intersticialidad de la *escritura automática*, conciencia e inconsciente, identidad y alteridad, sujeto y *physis* abisal, entran en contacto fugazmente para excederse en una *sobrenaturaleza* que los surrealistas llamarán *superrealidad*. No se trata, sin embargo, de una fusión: todas estas instancias liminales, entre las cuales por supuesto el instante, desempeñan la función del *himen* que preserva a los dos ámbitos de la aniquilación y hace posible la irrupción de *lo maravilloso*, es decir, la culminación de la experiencia poética⁷⁶. En el *Primer Manifiesto*, Breton alude al efecto de la confluencia inesperada del alma con las imágenes de la *physis* (por medio, preferentemente, de la sensación). Sometido a un exceso, el espíritu abandona su coherencia exterior e interior y queda aislado, abierto en el instante a la infinita potencialidad de su condición: «Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarme y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le *hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, *conturban* al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es»⁷⁷. Lo maravilloso, la única forma de la verdad que los surrealistas estarían dispuestos a admitir, sólo puede captarse, por lo tanto, sobre la superficie del *punto* o del *instante*, en el ángulo de una confluencia. La imagen poética surrealista, fulguración repentina de dos realidades alejadas puestas en contacto, constituye el testimonio de que el surrealismo no puede concebir la unidad si no es en el relámpago de la *re-revelación*⁷⁸. La fusión generada no pasa de una leve fricción que rápidamente se retrae para garantizar la continuidad de las iluminaciones. Las dos realidades alejadas no generan un nuevo mundo como *telos* estable, sino que regresan inmediatamente a su estado anterior para poder ofrecerse cuantas veces sea necesario a la fabricación del milagro. Lo que ha nacido del valor

⁷⁵ Como hemos visto en el segundo capítulo, la poesía moderna tiende a sustituir, en su afán *resacralizador*, la lejanía de una instancia trascendente por la ensanchada interioridad del individuo, tocada por la misma aura de secreto. Así, el inconsciente, pese a las constantes proclamas de materialismo de los surrealistas, se comporta aquí de un modo casi idéntico a como lo hacía la divinidad en los instantes *religiosos* de revelación.

⁷⁶ Seguramente podrían estudiarse todos los *mecanismos* surrealistas para la culminación de la experiencia poética (escritura automática, azar objetivo, imagen poética, etc.) a través de esta figura del intersticio o del *himen* que evoca la armonía de opuestos hölderliniana, en cuya tensión constante pero irresuelta cifra el autor alemán la esencia de la poesía. Con ello se desharía el viejo equívoco, alimentado por los propios gurús del surrealismo —acaso en el intento de justificar su fidelidad marxista—, de su adscripción a la dialéctica hegeliana.

⁷⁷ BRETON, A. (2002), p. 23.

⁷⁸ Cfr. DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 30.

inherente a la fragmentariedad y la alteridad de la experiencia inmediata frente a la linealidad de la conciencia enajenante, no podría resolverse en la clausura dialéctica de una identidad absoluta. Un estado poético permanente (*tercer estado*, según su terminología) como fin de la evolución humana —particular o colectiva— supondría para los surrealistas un contrasentido, la destrucción de la posibilidad o la oportunidad de la poesía. De modo que el instante, la escritura automática, el azar objetivo, la imagen poética o el objeto encontrado son para ellos las ocasiones, acaso las únicas, de que la superrealidad o lo maravilloso, en definitiva lo poético, se manifieste, *por contraste con la linealidad de la existencia*, a nuestros ojos.

Como ha señalado la crítica, Elitis introduce en sus obras la noción del instante desde la época de sus primeros flirteos con el surrealismo⁷⁹. No es mi intención hacer aquí, sin embargo, una historia del concepto a lo largo de su producción⁸⁰. Baste subrayar, como acabo de hacer, su deuda innegable con los planteamientos de Breton y aludir brevemente a la influencia fundamental y más explícita que recibió en este campo: la del teórico francés, ampliamente vinculado al grupo surrealista, Gaston Bachelard. Sin la lectura de sus obras *L'intuition de l'instant*, de 1932, y, sobre todo, «Instant poétique et instant métaphysique» —artículo de 1939—, Elitis no habría llegado seguramente a desarrollar la teoría del instante como fundamento temporal de lo que hemos llamado su «poética de la revelabilidad»⁸¹. En la primera de ellas, comentario a la obra *Siloë* de Gaston

⁷⁹ Cfr. el artículo de Yanis Ioanu «Η ποιητική στιγμή: Από τους Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 136. Tanto Ioanu como Lina Lijnarā (LUNARÁ, L. (1980), pp. 32-34) aportan ejemplos de su primer libro, *Orientaciones*, donde puede apreciarse ya el valor poético de lo instantáneo.

⁸⁰ Tanto Yanis Ioanu como Elena Cutrianu lo han hecho antes con criterios divergentes. Según Ioanu, la noción del instante se halla presente en Elitis desde su primer libro, *Orientaciones*, pero no toma cuerpo ni se desarrolla desde el punto de vista teórico hasta *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, bajo la influencia de Gaston Bachelard. En el *Axion Estí*, por tanto, no habría tal cual teoría del instante, cfr. el artículo mencionado en la nota anterior, en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 136-137. Por otra parte, Ioanu entiende que la vinculación entre sensación e instante es propia y exclusiva de Elitis a lo largo de toda su obra (cfr. IOANU, Y. I. (1991_a), p. 42; Elena Cutrianu rebate esta postura, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 457, n. 139), hecho que creo hemos logrado desmentir sobradamente hasta el momento, y que acaso forme parte de su estrategia de apropiación griega de determinados valores de la poesía moderna, que encontró un amplio eco, como no cesaremos de ver, en la crítica nacional. Elena Cutrianu cree, reproduciendo parcialmente este prejuicio, que en *Sol Primero* ya hay una teoría elitiana del instante que coincide *avant la lettre* con lo que el poeta encontrará a posteriori en los textos de Bachelard. Obviando la posibilidad de que esa coincidencia se deba a las aplicaciones prácticas de las ideas bachelardianas que Elitis encontró en los surrealistas franceses, la autora considera que la lectura del teórico francés sólo servirá para justificar conceptualmente lo que había nacido como una intuición particular. No obstante, Elena Cutrianu considera que es entre 1944 y 1960 cuando Elitis desarrolla su teoría del instante, de modo que en el *Axion Estí* y en *Seis y un remordimientos por el cielo* ya puede encontrarse completa su concepción del tiempo, *Ibidem*, pp. 166-176. David Connolly observa, sin embargo, que en *Las Elegías de Oxópetra* hay una reformulación de la idea de instante poético, cfr. su artículo «Τα Ελεγεία της Οξόπετρας: Μία στιγμή...», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 401.

⁸¹ Dicha lectura se produjo, al parecer, ya en la década de los cuarenta, probablemente antes de su estancia en París entre 1948 y 1951, cfr. al respecto Yanis Ioanu, «Η ποιητική στιγμή: Από τους

Roupnel, pudo encontrar una exaltación del tiempo como discontinuidad cuya única realidad es la del instante⁸², *punto* que representa la sola experiencia temporal accesible al hombre. Dicho instante constituye, además, según la lógica elitiana del *reorigen*, una nada en la que todo debe morir y renacer sin fin. En tanto discontinuidad hecha de unidades mínimas inconexas, por consiguiente, para Bachelard el tiempo se halla lejos de operar, como quería Bergson⁸³, una aglutinación del ser. Por el contrario, significa su ruptura, ruptura *natural* sobre la cual la *grammé* de la vida, o de la historia, no pueden significar sino una imposición artificial⁸⁴. Lo vivo, en consecuencia, se halla más allá —o más acá— de lo que damos en llamar «vida». Es el exceso mismo de la vida, su quiebra, la imposibilidad de su cierre. La unidad del individuo, de hecho, viene definida más por una armonía de ritmos temporales, por una sucesión de repeticiones y reflejos de reflejos —ausente un origen o un *telos* que delimiten el segmento—, que por una secuencia estrictamente *temporal*⁸⁵. De modo que, aun conspirando contra su continuidad, o precisamente por ello, el instante garantiza la *indemnidad* del ser sometiéndolo a constante renovación y ofreciéndole el campo para una incesante epifanía que lo preserva del desgaste. No es difícil ver transparentarse estas ideas bachelardianas tras el único intento de *autobiografía* abordado por Elitis. En el mismo título se dibuja esta dialéctica entre la libertad de lo auténtico o de lo *natural* —si bien reconstruido a través de una doble *maquinalidad*, como hemos visto—, y la artificialidad de lo impuesto con el fin de encadenar la potencia incontenible y disolvente de lo vivo: «Tiempo encadenado y tiempo desmontable». Con «relatar su vida», Elitis no se refiere aquí a lo que solemos comprender por ello: el repaso ordenado y sucesivo por los acontecimientos más destacados que la componen (todos los acontecimientos destacados). Se refiere más bien al relato quebrado y aleatorio que oscila, con una unidad, como mucho, de ritmo, entre aquellos instantes, en apariencia intrascendentes desde el punto de vista de una *vida pública*, que han adquirido un brillo particular a lo largo de su existencia. Sólo unos pocos instantes, separados en ocasiones por años, que se reflejan los unos a los otros aboliendo la consecuencia o la causalidad contenida en las nociones de pasado y futuro (pues en ocasiones un suceso posterior tiene continuidad en el relato de un suceso anterior). La circulación libre e indecible de la *significancia* se impone aquí sobre la direccionalidad única

Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη», CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 134-135, y CUTRIANU, E. (2002), pp. 166-168.

⁸² «El tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante», BACHELARD, G. (1973), p. 15.

⁸³ En este sentido, en mi opinión, Paola Minucci se equivoca cuando relaciona la duración bergsoniana con la concepción del tiempo que traslucen las obras de Elitis, cfr. MINUCCI, P. M. (1991), p. 223.

⁸⁴ BACHELARD, G. (1973), pp. 17-26.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 69-80.

hacia el significado —el sentido o el cómputo general de una vida— que proponen las autobiografías tradicionales. No existiendo un inicio ni un desenlace, todos los instantes presentados pueden ser, simultáneamente, origen y *telos* del relato, sin que éste pueda considerarse nunca clausurado. Las posibilidades de combinación son infinitas. La (verdadera) vida se reescribe constantemente, pues, lejos de una *grammé* impuesta desde el exterior, si bien sometida, eso sí, a la múltiple *maquinalidad* que opera en la escritura —obligada a desmontar la *maquinalidad* de la *grammé* teleológica—, en el instante y en la memoria, y que debe devolvernos a la *naturalidad* de lo inverosímil⁸⁶: «Se trata de un argumento inventado por cada uno, pero que en distintos puntos representamos e interpretamos en línea recta, justo cuando el director de escena, invisible, completa con sucesivas operaciones técnicas un guión propio donde nosotros somos los protagonistas, pero es dudoso —o más bien depende de nosotros mismos— que vayamos a aparecer en la proyección. Así, lo más inverosímil se revela natural, y al contrario»⁸⁷. En otra de sus obras, Elitis subvierte de acuerdo con esta lógica otro género moderno asociado a la linealidad de la historia, pública o privada: el diario. Se trata del poemario *Diario de un abril invisible*. En él, dejando de lado la *invisibilidad* de la referencia temporal, que contribuye a desrealizar igualmente su *verosimilitud*, se suceden una serie de registros en orden cronológico, bajo la anotación del día del mes y de la semana. A pesar de lo cual, lo que en estas prosas o versos se relata no son los sucesos cotidianos de un sujeto, ni siquiera los hechos sentimentales que marcan el continuo de su personalidad psicológica. Son apenas instantes, sensaciones, imágenes de carácter onírico, *acontecimientos* fuera del tiempo, hechos que hacen confluír períodos históricos sobre un mismo filo. Lo que constituye un género realista (una mimesis tradicional) por antonomasia se convierte, pues, en un conglomerado antinarrativo y fragmentario que dibuja apenas el espacio de una irrealidad o una trascendencia, que practica la *mimesis de lo imposible* ofreciendo con ello la libertad de una *sobrenaturalidad*, convirtiendo en visible en su invisibilidad a un abril que no podría hallarse cosido entre las hojas de un calendario.

⁸⁶ Lo que Elitis está proponiendo aquí, en realidad, es abandonar el concepto hegeliano de historia lineal —extensible, como hemos visto, a la vida—, basado en la identificación con la *poiesis* aristotélica y, por tanto, obligado a mantener la verosimilitud, y regresar a una noción de la historia que la identifique con el funcionamiento azaroso, si bien poseedor de su propio orden impenetrable, de la naturaleza. Liberarse de las cadenas de la verosimilitud será, en consecuencia, regresar a la libertad de un tiempo sometido únicamente al azar y a la naturaleza, es decir, a las no menos impenetrables normas que rigen el inconsciente.

⁸⁷ «Πρόκειται για μία υπόθεση που τη σηκώνει ο καθένας μας, αλλά την υποδύεται και την ερμηνεύει κατά διαστήματα και σε γραμμή ευθεία, τη στιγμή που ο αόρατος σκηνοθέτης με αλλεπάλληλους τεχνικούς χειρισμούς ολοκληρώνει ένα σενάριο δικό του όπου πρωταγωνιστείς, είναι όμως αμφίβολο —ή μάλλον από σένα εξαρτάται— αν θα παραστείς ποτέ στην προβολή του. Έτσι, και το πιο παράδοξο αποκαλύπτεται φυσικό, ή αντιστρόφως», ELITIS, O. (1993), pp. 359-360.

Hay, sin embargo, en los textos de Bachelard una tendencia, a pesar de todo, a incidir en la dimensión del puro presente y de la identidad del ser que parece irreductible a la poética elitiana de la *significancia* y el *hiato*. En lugar de conciencia en fuga o *construibilidad* de lo real, según Bachelard el instante constituye el *lugar* de la conciencia pura. Determina ya una cierta inmovilidad, una detención que el autor opone a la duración bergsoniana o a la linealidad narrativa. Si bien unos instantes sustituyen constantemente a otros, en ese movimiento no encontramos el signo que nos remite a la pura alteridad, sino la estabilidad y omniabarcabilidad de un presente⁸⁸. El instante es ya, en cierto modo, un absoluto⁸⁹ —en lugar de dibujarlo en la *metaforicidad* que desencadena—, y Bachelard dice añorar la hora divina que, a pesar de ello, nos ofreciera juntos, como en un *telos* milenarista, todos los instantes, es decir, todos los presentes compendiados sobre un *punto*⁹⁰. Ello significa que, a diferencia de lo que ocurre en Elitis, el instante en Bachelard no posee el carácter de signo que compendia ya en su *significancia*, en el blanco o la hendidura que lo recorren y lo constituyen —sin necesidad de representar un absoluto *por sí mismo*—, todos los demás instantes, evocándolos y dejándose evocar por ellos. Antes parece que lo concibe como un ente opaco que, conteniendo una epifanía del ser, no puede abrirse a la comunicación con otros instantes a riesgo de perder su esencia (en dicha medida sería, pues, *ousia* o *parousia*, y no ya *ap-ousia*) y quedar engarzado en la secuencia de una duración. En la pulsión antilineal de Bachelard hay, por tanto, algo de teleología constantemente realizada. El instante, como dice el segundo texto, «Instant poétique et instant métaphysique», es un absoluto porque representa la simultaneidad donde el ser (re)conquista su unidad, y no la fractura que lo desencaja e impide, poniéndolo en fuga, reinscribiendo la nada sobre él, su clausura sobre la identidad y el significado⁹¹. Bachelard cree que, en el legítimo intento de la poesía de ser *más (viva) que la vida*, su principal operación ha de consistir en inmovilizar el curso⁹² de ésta última, deteniéndola en una suerte de *telos* que nos revelará de un golpe su esencia. Seguramente Elitis desarrolló su teoría de la dilatación del instante

⁸⁸ BACHELARD, G. (1973), pp. 55-56.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁹⁰ «Soñamos con una hora divina que ofrecería todo. No la *hora plena*, sino la *hora completa*. La hora en donde todos los instantes del tiempo serían utilizados por la materia, la hora en la cual todos los instantes realizados en la materia serían utilizados por la vida, la hora en la que todos los instantes vivientes serían sentidos, amados, pensados. La hora, en consecuencia, donde la relatividad de la conciencia desaparecería, puesto que la conciencia sería la exacta medida del tiempo completo», *Ibidem*, p. 54. En la medida en que esa hora divina comunica con una infinitud inagotable de sentidos y parece aliarse, en la materia, a la sensación, no sería descabellado identificarla en gran medida —si bien despojada de ciertos matices metafísicos— con el instante elitiano.

⁹¹ *Ibidem*, p. 115.

⁹² «Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizándola, viviendo donde se encuentra la dialéctica de las alegrías y las penas», *Ibidem*, p. 115.

a partir de este ambiguo concepto de inmovilización. La dilatación, sin embargo, no implica ninguna clausura, ni siquiera el desvelamiento fulgurante y absoluto del ser como contenido cognoscible. Constituye meramente una cuña capaz de albergar y construir imágenes y escrituras irreductibles a la finalidad de un *telos*. Es un intersticio que no detiene sino espacia la linealidad incontenible de la vida o de la historia. Incapaz sin embargo de conformar algo distinto, de constituirse en otra forma del ser-presente sustitutiva de la linealidad de la vida, elude todo dualismo y se sustrae a la clausura de sentido de la metafísica. Aquí reside una de las diferencias fundamentales entre Bachelard y Elitis. El instante poético para el primero es, como dice el título de su artículo, un «instante metafísico». Para el segundo, en cambio, y a pesar de las implicaciones metafísicas que puedan encerrarse lateralmente en su concepción, el instante poético se integra enseguida en la serie de los *hiatos* y pasa a formar parte sustancial de una pretendida *textualidad griega* basada en la *significancia*, la liminalidad y el *reorigen*. No obstante, la alternativa de la dilatación parece resultar una solución más coherente que la inmovilización bachelardiana con el resto de rasgos que el francés atribuye al instante. Si el poema, como ambos autores creen, inserta un eje de tiempo vertical —que remite a los esquemas del descenso o la elevación, ambos asociados al mesianismo y la *sacralidad*⁹³— en la linealidad horizontal de la vida⁹⁴, la transparencia de las imágenes acumuladas en la hendidura que atraviesa pero no interrumpe la secuencia, como prefiere Elitis, parece una figura más adecuada de la intervención que la de una interrupción definitiva. Mientras que aquélla constituye una apertura del tiempo a su alteridad en una superficie que *re-vela* sus otros sin desvelarlos, ésta parece querer ver en el instante el *otro* del tiempo, la alteridad efectiva que vendría a sustituirlo y reabsorberlo en su superioridad ontológica. Contra lo que podría parecer en un principio, pues, hay cierto idealismo platónico en Bachelard⁹⁵. Porque, si bien el instante le resulta «una relación armónica de dos contrarios»⁹⁶, siguiendo una formulación hölderliniana o heraclíteica que parece resistirse a la fusión y que alude acaso a la condición de *himen* que poseía para los surrealistas o que acaba poseyendo para el propio Elitis, en los «tres órdenes de experiencias sucesivas que deben liberar al ser encadenado en el tiempo horizontal» encontramos más bien la recomendación de una retracción hacia la esencia pura, hacia la unicidad del ente. El objetivo es plegarse perfectamente

⁹³ Hay algo de neoplatónico en esta imagen, por parte de ambos autores: no sería difícil ver en el eje vertical la línea descendente-ascendente del emanatismo más básico, ésa que es preciso escalar para regresar al paraíso de la unidad o de la atemporalidad de lo eterno, liberándose de las cadenas del tiempo horizontal.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 116.

⁹⁵ Elena Cutrianu ha señalado este extremo, extendiéndolo sin embargo también a Elitis, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 171.

⁹⁶ BACHELARD, G. (1973), pp. 116-117.

sobre la propia identidad, borrarse sobre el *telos* de un significado propio que sólo puede hallarse fuera del devenir (en el *otro del tiempo*, en la eternidad limitadora), y no abrirse en la fisura del no ser que nos recorre para conducirnos a la infinita circulación imaginal de lo Abierto. En primer lugar, es preciso «habituarse a no referir el tiempo propio al tiempo de los otros, romper los marcos sociales de la duración»⁹⁷; en segundo lugar, «habituarse a no referir su tiempo propio al tiempo de las cosas, romper los cuadros fenoménicos de la duración»; y, por último, «habituarse a no referir su propio tiempo al tiempo de la vida —no saber ya más si el corazón late, si la alegría llega, romper los marcos vitales de la duración». Sólo entonces, añade Bachelard, «se logra la referencia autosincrónica, en el centro de sí mismo, sin vida periférica», de modo que «el tiempo ya no corre, brota»⁹⁸. Si el tiempo ya no corre, si no hay ni antes ni después, es porque nos hallamos en el cierre de una *parousia*, en una epifanía del ser que carece de márgenes o de otros y cortocircuita, como confiesa finalmente el autor, aun su misma descripción⁹⁹. La escritura se ha reabsorbido en la pura presencia del sentido. Tal como quería Heidegger en «El origen de la obra de arte», el poema ha logrado el desocultamiento de la verdad de lo ente con su mera aparición. Elitis, en cambio, no podría concebir el instante sólo como *consecuencia* del poema. Según hemos visto en su descripción algunas páginas más arriba, instante y poema son a la vez, y sin que sea posible establecer una jerarquía o una sucesión, *causa* y *consecuencia* uno de otro. De modo que la fulguración de la *stigmé* no adquiere el carácter de una retracción del ser a los límites de su más escueta identidad, ni impone la *parousia* del sentido contra la *espectralidad* del signo. La escritura no sólo no se reabsorbe en el instante elitiano, sino que se multiplica desencadenada por él, acumulándose sobre su hendidura, proclamando su inagotabilidad y su omnipotencia. El sentido o la *parousia* se difieren siempre más. Ése parece ser, al fin y al cabo, el valor de la «dilatación» que define al instante: dilatación del *himen* que se resiste a romperse (contra la «interrupción» bachelardiana), dilatación de lo imaginal, dilatación del poema y dilatación irreductible, en el *hiato* de la *revelabilidad*, de la clausura de una presencia.

La dilatación es, efectivamente, lo que mejor define al instante en la poesía de Elitis. Se trata, sin embargo, de una dilatación en cadena, marcada por la lógica del

⁹⁷ Sin embargo, mientras que en la poesía surrealista o en la obra de Elitis este romper los marcos sociales de la duración significa eludir la determinación de una identidad impuesta y restrictiva y abrirse hacia una alteridad que nos excede, llamémosla el inconsciente, la *significancia* o lo Abierto, en Bachelard se comprueba rápidamente que la alternativa es buscar una identidad aún más restrictiva, la esencia pura que impone el presente como tiempo de su posibilidad (de su *parousia*).

⁹⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 122.

punto y de la *significancia*, reinscrita sucesivamente sobre sí misma como lo hacían los blancos que analizamos en el capítulo anterior. Todo comienza por la sensación. Es ella la que, pretendiendo establecer una lectura *inmediata* del mundo en la fricción puntual entre el yo y la *physis*, primero se dilata¹⁰⁰. Lo hace porque, lejos de encontrar un significado que la detenga, choca contra la infinitud de un blanco que la obliga a multiplicar las lecturas y, por tanto, las escrituras, ensanchando el hueco mínimo del signo inicial en el entretejimiento de otros signos y, por consiguiente, de otros blancos. El tiempo se abre entonces para acoger esta sucesión imaginal acumulada sobre un solo *punto* de su trayectoria. La dilatación del instante, uno más de los blancos *significantes*, se inscribe pues sobre la dilatación propiciada por la sensación y se ofrece, a su vez, a la inagotable reinscripción de otros blancos sobre la superficie de su intersticialidad. Genera, en definitiva, nuevas dilataciones que, del mismo modo, podrían generarlo a él (lo hace el poema, expansión de escrituras sobre el filo de un solo *suceso* que, como hemos visto, nace del instante y lo hace nacer¹⁰¹), en una circularidad que disemina el origen y cifra en dos factores por completo ajenos a una lógica de la presencia la eternidad que se le atribuye: por una parte, en su sustracción *espectral* al cierre de un origen que determinara la dirección hacia un *telos* o significado realmente alcanzable —pues el instante es, ante todo, espaciamiento, *dilatación* irreductible, también, del sentido¹⁰²— y, por otra, en la acumulación inagotable, *poiética*, de imágenes y signos que *retejen* sin cesar el *himen* y nos mantienen en un estado constante de *revirginización*¹⁰³ inmune al desgaste. De este modo, el instante circula en todas direcciones, deviene *espectralidad* indecidible, traza un despliegue y repliegue incesante de los blancos y el *himen*: originado en la apertura de la sensación, la reorigina a su vez en el cúmulo de imágenes que desencadena —el instante elitiano expandido suele contener un conjunto de sensaciones¹⁰⁴—, y reinscribe con ello su propio fundamento en medio

¹⁰⁰ Como veremos más adelante, Elitis aludió más de una vez a la necesidad de componer una «gramática de las sensaciones», lo cual quiere decir que las consideraba ante todo signos susceptibles de una lectura.

¹⁰¹ Según Yorgos Babiniotis, en una posición acaso demasiado idealista, el poema en Elitis está más allá del tiempo y puede dar duración a lo que no la tiene, o bien condensar la duración en un instante, cfr. BABINIOTIS, Y. (1991), p. 741.

¹⁰² Y, por ende, suspensión. La condición aérea o flotante de algunas de las imágenes suscitadas por la fulguración del instante, que no tocan el suelo, puede remitir a su resistencia a plegarse completamente al sentido y anular, así, la distancia entre el espaciamiento del signo y la facticidad de lo real (la tierra).

¹⁰³ Andreas Manos ha hablado, de hecho, de la virginidad de la luz del instante, de donde se halla excluido el sufrimiento. Es un espacio, por tanto, de *indemnidad*. Resulta muy significativo que haya vinculado estas dos nociones a la del instante como el *lugar* en que, de acuerdo con la lógica de la *re-velación*, es posible captar lo inconcebible o ver lo invisible, cfr. MANOS, A. (1998), pp. 71-72.

¹⁰⁴ Mario Vitti ha señalado, por ejemplo, que el instante convoca a menudo la aparición de muchachas-diosas que traen mensajes del mundo desconocido, VITTI, M. (2000), pp. 299-300. Su condición angélica, habría que decir, así como la inocencia de su niñez, las refiere no sólo a la

del transcurso de su *historicidad*: sometido a una especularidad o una arborescencia incontrolables, en definitiva, se sustrae a toda posible lógica del relato y la temporalidad; pero, además, a la vez que constituye por sí mismo el *himen* que permite *ver lo invisible*¹⁰⁵ —*retejido* a partir de una dilatación siempre anterior—, no cesa de *retejer*, en las escrituras e imágenes que acumula y que son, ellas también, superficie precaria de una *re-velación* —*metaforicidad* o *desplazamiento* que dibuja en su alusividad la elusividad de un absoluto *irrepresentable*—, nuevas formas del *himen* que garantizan su *reorigen* y, por tanto, la eterna comunicabilidad (que significa aquí, a la vez, *construibilidad*) entre la realidad y lo *inesperado*. Una comunicabilidad —aún no comunicación, pues en ella se clausuraría la intersticialidad irreductible que aquí estamos poniendo en juego— que, como quería Hölderlin, se dará sobre el filo liminal de la poesía (*poiesis*).

La dilatación del instante es también, sin embargo, según ha observado David Connolly¹⁰⁶, una expansión del *punto* a partir de lo *mínimo*. Diríamos que es, sobre todo, eso. Desencadenado por lo *mínimo* o por el *punto*, no obstante, la *στιγμή* constituye ya, *como su propio nombre indica* y como hemos repetido en más de una ocasión, una hipóstasis del *punto* y de lo *mínimo*. Su desenvolvimiento no deja de ofrecer, por tanto, cierto paralelismo con los diagramas emanatistas dibujados por el neoplatonismo o por la Cábala y retomados metafóricamente por los filósofos del Idealismo alemán para describir el proceso por el que el sujeto se abre a la totalidad del mundo. Si el movimiento trazado por el instante —o en el interior de la *maquinalidad* que hemos denominado, por esta vez, *instante*— se caracteriza, como acabo de decir, por la *circularidad*, resulta inevitable ver en él algunos de los rasgos que definían aquellos esquemas¹⁰⁷. Los diagramas emanatistas pueden, de hecho, sugerir dos procesos inversos: la creación del mundo a partir del punto ciego de la circunferencia, que es Dios, o bien la conquista humana de la totalidad a partir de un simple fragmento del cosmos, ya sea la propia personalidad o un objeto en el que leer la infinitud del universo. Ambos entienden el centro, en cualquier caso, como vacío o marca que impone un desplazamiento o *metaforicidad* en busca del sentido cuya ausencia proclama. Embarcarse en ese desplazamiento, por tanto, no supone recorrer

intersticialidad del instante, sino también al *himen* y a los blancos que se multiplican y se responden sin fin.

¹⁰⁵ En un brillante artículo, Costas Mijailidis ha descrito el instante en *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza* como un intento de *mímesis de lo imposible*, de manifestación de lo inmanifestable sobre la cresta de un ápice temporal que, sin embargo, se encuentra constantemente en riesgo (la fragilidad aparente del *himen*) al pretender *desapropiar* el tiempo y emprender un recomienzo eterno, MIJAILIDIS, C. P. (1997), p. 460.

¹⁰⁶ Cfr. su artículo «*Τα Ελεγεία της Οζώπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 398.

¹⁰⁷ Acaso por esto mismo Elena Cutrianu ha vinculado la intervención vertical del instante en Elitis con elementos geométricos, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 171.

sin pérdida la distancia lineal entre un origen y un *telos*, sino someterse a un desencajamiento que tiene, en todos los casos, el objetivo de *sacar de sí* al ser que lo efectúa, bien sea Dios volcándose hacia el mundo, bien sea el sujeto expandiéndose hacia la totalidad de lo existente. O, de otro modo, cuestionar la identidad o la estabilidad del ser por medio de la reinscripción en su interior de su otro o su afuera (el mundo). Sin obviar las innegables implicaciones metafísicas del esquema emanatista, es imposible no ver en él algo del *heliotropismo* —también circular— con que hemos definido la escritura mística (de ahí, acaso, su adopción por los misticismos más dispares), o de la operación de la *significancia* y el *hiato* que viene a dibujarse en el instante elitiano. Como él, antes que procurarla, impide la identidad del ser consigo mismo, lo despliega y lo vuelca en su otro, facilita su intercambio con lo Abierto. Aniquila su naturaleza para otorgarle una condición *sobre-natural*. Y eso es precisamente lo que pretende Elitis cuando recomienda una intervención de la voluntad sobre el *punto mínimo* de la sensación o el instante para dilatarlos¹⁰⁸: desencadenar un círculo de imágenes y escrituras mediante el cual podamos adentrarnos en la intersticialidad de la imaginación, es decir, en la inmensidad del inconsciente que nos *desapropia* y nos conduce *más allá de nosotros mismos*, a la conquista de una *indemnidad* que exige el precio, pagado con gusto por el Poeta del *Axion Estí*, de la pérdida del propio ser (o, *en otras palabras*, del *ser propio*). El instante, por consiguiente, funciona como el *punto* que debe expandirse en una circunferencia que identifica la *espectralidad* de la imaginación y de la escritura —de la *textualidad griega*— con una eternidad constantemente abierta. Trayecto circular de la *metaforicidad* o el *heliotropismo* entre vacío y vacío que dibuja en su despliegue el sentido que es incapaz de imitar; desde el blanco *inicial* de la sensación o el instante hasta otro blanco de nombre siempre prestado a través de una sucesión de hendiduras que impide *cerrar el círculo*.

En el himno sexto del «Génesis» ese círculo, sin embargo, comienza a abrirse. Lo hace cuando, ante el desierto de la *revelabilidad* y la *resacralización*, uno de tantos *reorígenes*, el dios recomienda al Poeta penetrar en el intersticio blanco del relámpago para lograr fundar desde él una perduración en lo instantáneo: «Lo que salves dentro del relámpago / perdurará puro por los siglos»¹⁰⁹. Se halla implicada ya en el proceso una elaboración de la voluntad, una dimensión *poiética* que debe construir la *indemnidad* sobre la hendidura de luz del relámpago. Los términos se repiten en el poema «El instante perpetuo» de *María Nefeli*. En él, el Antifonista,

¹⁰⁸ Pues, contra lo que podría pensarse, parece haber siempre en el desencadenamiento del instante una cierta elaboración voluntaria. A pesar de originarse frecuentemente en la sensación, no se trata simplemente de una irrupción espontánea de la *physis* que nos someta involuntariamente al desplazamiento de sentidos. Existe, cuando menos, la acción de una tentativa de lectura.

¹⁰⁹ «Ο,τι σώσεις μες στην αστραπή / καθαρό στον αιώνα θα διαρκέσει», ELITIS, O. (2002), p. 128.

alter ego del poeta, se dirige al hombre para advertirle de su posibilidad de dilatar, en medio de la linealidad de su camino —o contra ella—, nuevamente el instante. Todo depende de su voluntad de asumir una acción, la *poiesis* o la *mimesis de lo imposible*, que constituye el núcleo de la experiencia humana, la cifra de la habitabilidad griega del mundo: «Toma el relámpago en tu camino / hombre; hazlo durar, ¡puedes!»¹¹⁰. Es en el contacto con la *physis*, en la fricción entre lo humano y lo no humano —lo que Hölderlin llamaría lo orgánico y lo aórgico—, en definitiva en el filo que constituye la sensación —allí donde el hombre puede habitar *po(i)éticamente* en su propio exceso—, donde ha de construirse lo *sobre-humano* contra la historia y la vida, como un lindero entre la *tekhne* y la *naturaleza* que las excede a ambas en la doble *maquinalidad* de una *sobrenaturaleza*. No falta tampoco el blanco de la cal que refleja, como en los relatos de «Crónica de una década», la luz del sol: «Del olor de la hierba del ardor del sol / sobre la cal del beso interminable / saca una eternidad»¹¹¹. Una sola de esas sensaciones ha de generar o congrega, en un doble movimiento de expansión y condensación, una larga serie de imágenes pertenecientes a un tiempo a la imaginación y la memoria —dimensiones como veremos isomorfias—. Una cúpula «para la belleza» marca el límite de la circunferencia bajo la cual se acumularán las sensaciones nacidas de una sensación —garantes pues de la iterabilidad del proceso—, simultaneadas en esta apertura donde las diferencias temporales —las que se establecen *objetivamente* en el interior de la memoria, por ejemplo— han desaparecido. Todas las figuras, las de los tiempos pasados que renacen y las que brotan nuevas, se yuxtaponen al margen de un relato, sin apenas verbos principales, surgidas indecidiblemente unas de otras en todas direcciones, aun siendo todas fruto de la dilatación del relámpago o de la sensación efectuada por el hombre en los primeros versos: «con una cúpula para la belleza / y el eco donde / los ángeles te traen en una cesta / el rocío de tu esfuerzo todo frutos redondos / y rojos; / tu angustia / llena de teclas que percuten metálicas en el viento / o tubos rectos que soplas como un órgano / y ves congregarse todos tus árboles / laureles y álamos pequeños y grandes / Marías que nadie sino tú ha tocado; // todo en un instante todo en tu único / relámpago para siempre. / La arena con la que jugaste como el Azar con tu vida / y los anillos que intercambié con tu eterna / desconocida el tiempo el débil / enemigo si has conseguido / de una vez por todas mirar cara a cara a la luz / es el instante / poderoso sobre los abismos / como una gota de agua / es la Virtud / con los pájaros de Escirón y las velas de Argestes»¹¹². No puede dejar de

¹¹⁰ «Πιάσε την αστραπή στο δρόμο σου / άνθρωπε· δώσε της διάρκεια· μπορείς!», *Ibidem*, p. 419.

¹¹¹ «Από τη μυρωδιά του χόρτου από την πύρα του ήλιου / πάνω στον ασβέστη από το ατέρμονο φιλί / να βγάλεις έναν αιώνα», *Ibidem*, p. 419.

¹¹² «Με θόλο για την ομορφιά / και την αντίληψη όπου / σου φέρνουν οι άγγελοι μες στο πανέρι / τη δρόσο από τους κόπους σου όλο φρούτα στρογγυλά / και κόκκινα / τη στενοχώρια σου / γεμάτη

observarse una referencia a la preservación del *himen* o la virginidad que presupone el instante: una de las principales figuras surgidas del desplazamiento topológico es la de esas «Marías que nadie salvo tú ha tocado», multiplicidad y multiplicación del *himen*, diseminación de la fuerza genesiaca de la sacralidad capaz de engendrar nuevamente a un dios de su *pureza* (no parece casual que el siguiente poema pronunciado por el Antifonista sea precisamente «La partenogénesis»). Esa pureza de la *revirginización* retejada en el poema logra convertir al tiempo en un «débil enemigo», y se refleja a su vez en la alusión intertextual de los últimos versos: la gota de agua pura «sobre los abismos»¹¹³ que aparecía ya en el poema «El sueño de los valientes» con el nombre de «Virtud». Ella es la inocencia que permite que todo recomience interminablemente en el instante contra la linealidad de la historia, pero también proyecta una figura de la circularidad perfecta generada en su expansión por la *stigmé*. Una circularidad, sin embargo, transparente, protegida contra la clausura de la opacidad. Es, como el instante, el espacio de una visibilidad tan perfecta, tan penetrante, que se identifica con esa mirada «cara a cara a la luz» que no puede suponer sino la *imposibilidad de ver*, la ceguera causada no por la epifanía del sentido como presencia, sino por la infinita traspasabilidad de los objetos y las imágenes¹¹⁴. Ver a través de todo, como hemos dicho antes, es, a la vez, *no ver nada, ver la nada*.

Es de destacar que entre los contenidos imaginales desencadenados por la dilatación del instante en «El instante perpetuo» se encontraban no sólo elementos sensoriales, sino también algunas nociones abstractas: la angustia, el esfuerzo. Lo mismo sucederá en un poema de tenor muy parecido: «Origen del paisaje o el fin de la piedad». Todo parte, en él —citado por Elitis como ejemplo de este procedimiento poético en la entrevista «Analogías de luz»—, de una nueva sensación: el paso de una golondrina por el cielo al mediodía: «De repente, la sombra de la golondrina

πλήκτρα που χτυπούν μεταλλικά στον άνεμο / ή σωλήνες ορθούς που τους φυσάς καθώς αρμόνιο / και βλέπεις να συνάζονται τα δέντρα σου όλα / δάφνες και λεύκες οι μικρές και μεγάλες / Μαρίες που κανείς πάρεξ εσύ δεν άγγιζες· όλα μία στιγμή όλα η μόνη σου / αστραπή για πάντα. / Η άμμο που έπαιξες όπως με τη ζωή σου η Τύχη / και τα στέφανα που άλλαξε με την παντοτινή σου / άγνωστη ο καιρός ο ανίσχυρος / εχθρός αν έχεις κατορθώσει / μία για πάντα ολόισα ν' ατενίσεις το φως / είναι η μία στιγμή / σθεναρή πάνω απ' τα βάραθρα / ίδια νεροσταγόνα / είναι η Αρετή / με τα πουλιά του Σκίωνα και τα πανιά του Αργέστη», *Ibidem*, pp. 419-421.

¹¹³ El instante también se traza, siempre, sobre el *Ungrund* de una hendidura, reinscribiéndolo como la gota de agua en la transparencia que conduce por una circulación interminable —sin fundamento ni fin— de sentidos.

¹¹⁴ En este sentido, la gota de agua es la metáfora perfecta —una más que, sin embargo, abarca el movimiento general que se desencadena en el instante, puede nombrar la serie de la que forma parte y, en su lógica del reflejo y de la luz, como veremos, es un nuevo isomorfo del *hiato* y de la poesía— para las dos fases, si podemos hablar así, del instante: su condición de *punto* que, al no dejar ver sino un vacío, desencadena el desplazamiento topológico o la *metaforicidad*, y su dilatación en el círculo o la circunferencia que permiten verlo todo —no ver nada— de un solo golpe en su interior. De este modo el instante —la poesía— no cesa de reinscribir en su interior, desencajándose e imposibilitando su cierre sobre un nombre *propio*, a la vez su totalidad y su origen, *regenerándose* sin fin.

cosechó las miradas de sus nostálgicos: Mediodía»¹¹⁵. Tres intersticialidades parecen congregarse y reflejarse aquí: la que representa el mediodía, la que supone la dilatación del instante, y la que, en el título, parece trazar la disyuntiva «o» abriendo como un fórceps tipográfico —dado que en la edición original ocupa una sola línea entre los dos sintagmas— los dos fetiches de la teleología hegeliana: origen y, literalmente, *telos*. El instante inaugurado sobre la huella de la sensación, la visión en la tierra de la sombra de la golondrina como signo que remite a su vuelo, se tiende precisamente contra la historia. En la hendidura se acumulan nuevamente sensaciones, imágenes, otras huellas (la «huella violeta» se traza sobre el pecho del sujeto poético en medio del proceso), nociones abstractas (el remordimiento, el fin de la piedad aludido en el título, la inocencia). Ella misma supone una sustracción de materia a la muerte en su trazado constante, una elusión del *telos* que se manifiesta asimismo en la inversión —semejante a la que en el «Comentario al *Axion Esti*» se atribuía a la poesía para deshacer la historia y regresar *maquinalmente* a una *physis* convertida ya en *sobrenaturaleza*— de determinados fenómenos naturales como el curso de los ríos: «Las aguas revirtieron su curso, y penetré el sentido del mirto donde los enamorados se refugian de la justicia»¹¹⁶, «caminando, de nuevo en este mundo, sin dioses, pero cargado de lo que, con mi vida, sustraía a la muerte»¹¹⁷. El instante se contrapone aquí, como dimensión (*sobre*)natural (o, también, antinatural), a la miseria de lo político, lo histórico o lo meramente vital, y busca, en las sensaciones que se alojan en su interior —que han sido generadas por el blanco de la sensación desencadenante—, *retejer* la pureza. Lo hace en el contacto del sujeto con el mar, surcando las aguas desnudo en un claro isomorfismo con la inscripción del blanco sobre blanco y el trazo de la *στιγμή*: «Y más allá la arena, aplacada por el placer que un día me dio el mar, cuando los hombres blasfemaron y yo nadaba a rápidas brazadas para liberarme en su interior; ¿sería eso lo que buscaba? ¿La pureza?»¹¹⁸. Y, finalmente, lo logra, «con los dedos fuera de la caducidad»¹¹⁹, es decir, del desgaste que determina la linealidad del tiempo: «Y eso era la pureza»¹²⁰. La pureza era eso, lo que ha pasado, lo efímero de la sensación, la fuga de las imágenes, la dilatación que recompone la virginidad y nos devuelve, círculo

¹¹⁵ «Μονομιάς, η σκιά της χελιδόνας θέρισε τα βλέμματα των νοσταλγών της: Μεσημέρι», *Ibidem*, p. 195.

¹¹⁶ «Το νερό αναστρέφοντας το ρέμα του, μπήκα στο νόημα της μυρσίνης όπου φυγοδικούν οι ερωτευμένοι», *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁷ «...να περπατώ, πάλι μέσα στον κόσμο αυτόν, χωρίς θεούς, αλλά βαρύς απ' ό,τι, ζώντας, αφαιρούσα του θανάτου», *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁸ «Και η άμμο πέρα, κατακαθισμένη από την ευφροσύνη που μού 'δωκεν η θάλασσα, κάποτε, σαν βλαστήμησαν οι άνθρωποι κι άνοιγα τις οργιές με βιάση να ξεδώσω μέσα της: νά 'ταν αυτό που γύρευα; η αγνότητα;», *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁹ «...και τα δάχτυλα έξω απ' τη φθορά», *Ibidem*, p. 196.

¹²⁰ «Κι ήταν αυτό η αγνότητα», *Ibidem*, p. 196.

expandido y condensado, a la acción que lo ha originado todo y que, con su repetición en el último verso, nos indica que en el tiempo de los fenómenos no ha transcurrido un solo segundo: «De repente, la sombra de la golondrina cosechó las miradas de sus nostálgicos: Mediodía».

La imagen de la inmersión en el mar que nos devuelve la pureza regresa con especial fuerza en el poema «Delos», que ya hemos visto, perteneciente a la colección en que la doctrina del instante obtiene un desarrollo más profuso: *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. En él, la zambullida del sujeto desencadena, al contacto de la piel con el agua, la irrupción del eje vertical del instante, tematizado en el movimiento de descenso hacia el fondo que constituye a la vez un ascenso hacia «el corazón del sol». Esta dilatación del círculo en todas direcciones se produce a partir de una sensación primaria que el protagonista del texto busca como lectura interior, como percepción en su afuera del núcleo *blanco* de su adentro: la memoria, asociada además a un pasaje de Platón: «Según mientras se sumergía iba abriendo los ojos bajo el agua para poner en contacto su piel con aquel blanco de la memoria que lo perseguía (desde cierto pasaje de Platón)»¹²¹. La ilegibilidad del blanco en la ceguera de una mirada submarina parece tener como objetivo no sólo el desplazamiento que suspende la temporalidad terrestre, sino además la comparecencia simultánea del contenido de la memoria, que es, como veremos, isomorfa de la imaginación. El sujeto, saliendo de sí a través del contacto *desestructurante* con un blanco, y a la vez expandiéndose hacia dos dimensiones que representan su alteridad: el fondo del mar y el cielo, acaba encontrándose a sí mismo en el intersticio que representa su propio exceso. Se trata, en definitiva, de una penetración en lo que constituye *el otro del mismo*, el inconsciente o la trascendencia, con el objeto de reinscribirlo sobre el segmento terrestre de la conciencia y desencajarlo impidiendo su cierre. La identidad (el sujeto, la tierra) se vuelca, en su expansión circular a partir del *punto*, más allá de los confines de la alteridad (mar y cielo), y acaba por tanto conteniéndola, como lo demuestra el hecho de que el «yo inocente», la pureza retejada en el movimiento del instante o una hipótesis del mismo inconsciente, irrumpa como la isla de Delos —la manifiesta— por encima de la superficie del mar, en el ámbito de la conciencia: «Con el mismo movimiento penetraba directamente en el corazón del sol y oía a su yo inocente elevar un cuello de piedra y rugir arriba sobre las olas»¹²². Arrastrando a su regreso —en el interior de la sensación de «frescor»— algo «incurable» (*αβίατο*), imposible de clausurar en su apertura, el sujeto logra *reoriginarse* totalmente y *reoriginar* por

¹²¹ «Ὅπως βουτώντας ἀνοίγει τὰ μάτια κάτω ἀπ' το νερό να φέρει σ' επαφή το δέρμα του μ' εκείνο το λευκό της μνήμης που τον κυνηγούσε (από κάποιο χωρίο του Πλάτωνα)», *Ibidem*, p. 207.

¹²² «Ὁλοῖσθα μέσα στην καρδιά του ἡλίου με την ἴδια κίνηση περνοῦσε κι ἀκούγε να ὀρθώνει πέτρινο λαιμὸ και να βρυχιέται ο αἰὼς του εαυτὸς ψηλὰ πάνω ἀπ' τὰ κύματα», *Ibidem*, p. 207.

tanto la experiencia del cosmos gracias a la liminalidad del instante, tan *re-veladora* como la del amor: «Y hasta salir de nuevo a la superficie el frescor le dejaba tiempo para arrastrar algo incurable desde sus entrañas hasta las algas y las demás bellezas de los bajíos // De modo que pudiera brillar por fin en el *yo amo* igual que brillaba la luz divina en el llanto del recién nacido»¹²³. Finalmente, terminará aclarando que todo esto (el poema), que ha adquirido la forma de un relato o de un cúmulo de imágenes y sensaciones, viene dictado únicamente por el contacto *po(i)ético* con la *physis*, que se halla dentro de la hendidura de otra sensación y ha sido leído en su blanco: «Y eso murmuraba el mar»¹²⁴. En «El jardín de Evojir», del mismo libro, otra inmersión en el mar identificada con un ascenso a los cielos logra expandir el instante e invertir la linealidad del tiempo. En este caso, el sujeto comienza confesando que ése es el objetivo de su zambullida: ganar en velocidad a la caducidad o el deterioro. Mientras desciende en el aire, buscando eludir las determinaciones de la naturaleza (el «peso»), se produce una desrealización o apertura que inaugura, en la refracción de la línea teleológica del tiempo practicada por la membrana del instante, una temporalidad *lateral* que es también el espacio de un paraíso mítico. La *suspensión* del instante se traslada, como dije arriba, a los cuerpos, que se mueven por el aire libres de toda ley, exactamente igual que en el *espectralidad* de un sueño: «quise intentar un salto más rápido que el deterioro // Y mientras cabeza abajo y con los pies al revés en el aire luchaba por salir de mi peso aquel deseo que me hacía ascender giró con tanta fuerza en mi interior que me encontré de nuevo de lado y moviéndome en un jardín fluyente de cantos blancos y limpidez de azul de menta»¹²⁵. De nuevo el instante ha revertido *maquinalmente* la *maquinalidad* de la historia, la naturaleza y la vida, construyendo la *sobrenaturaleza* de un jardín edénico que se corresponde, acaso, con estratos de la memoria aparentemente perdidos (los recuerdos de infancia). Es uno de los efectos fundamentales de la *poiesis* y el instante: anular en su *hiato* los hiatos históricos y temporales que separan el pasado del presente y del futuro, someter a todas las figuras del tiempo a una *imaginalidad* que las sustraiga a la lógica de la identidad y las equipare aboliendo la diferencia entre presencia y no presencia¹²⁶, instaurar una

¹²³ «Κι όσο να βγει στην επιφάνεια πάλι του άφηνε καιρό η δροσιά να σύρει κάτι από τα σωθικά του ανιάτο στα φύκια και τις άλλες ομορφιές απ' τα ύφαλα // Έτσι που να μπορέσει τέλος να γυαλίσει μέσα στο αγαπώ καθώς που γυάλιζε το φως το θεϊκό μέσα στο κλάμα του νεογέννητου», *Ibidem*, p. 207.

¹²⁴ «Και αυτό θρυλούσε η θάλασσα», *Ibidem*, p. 207.

¹²⁵ «...θέλησα να επιχειρήσω άλμα πιο γρήγορο από τη φθορά // Κι όμως με το κεφάλι χαμηλά και ανάποδα τα πόδια στον αέρα πάλευα να βγω απ' το βάρος μου κείνος ο πόθος που με πήγαινε ψηλά μέσα μου τόσο δυνατά γυρίστηκε που εβρέθηκα λοξά και πάλι να σαλεύω σ' έναν κήπο ρεούμενο από βότσαλα λευκά και διαύγεια κυανού της μέντας», *Ibidem*, p. 222.

¹²⁶ Ése es de hecho el movimiento que parece trazarse en la expansión circular del *punto* o el instante: el deseo de abarcarlo todo (la totalidad contenida en la circunferencia) dentro de una lógica

transparencia perfecta que nos permita circular a través de los hitos fragmentarios de la memoria como si no hubiera entre ellos jerarquías o distancias y, en definitiva, arrancarnos a la cerrazón de una *experiencia presente del tiempo* estableciendo la *significancia*, la *construibilidad* y la *revelabilidad* como esquemas fundamentales de nuestra percepción temporal. Sólo así, tal como dice el último verso del poema, podremos lograr «combatir el No y el Imposible de este mundo»¹²⁷.

Otros poemas de *El Árbol de Luz* presentan interesantes dilataciones del instante. Lo hace «La muchacha que traía el viento del Norte»¹²⁸, donde la blancura de una figura femenina aparecida y suspendida en el cielo gracias a la intersticialidad del viento corta la horizontalidad del relato e introduce una dimensión de inmortalidad. También «Mientras duró la estrella»¹²⁹, acumulación de imágenes desencadenadas por el sabor de una sandía y la visión de una estrella fugaz. Resultaría imposible, sin embargo, analizarlos todos, así como los que aparecen, con el mismo tenor, en libros posteriores, especialmente en *Las Elegías de Oxópetra*. Volvámonos por ello hacia una dimensión colateral del instante, como si también nosotros estuviéramos obedeciendo a una arborescencia y tuviéramos que regresar atrás por un momento para cultivar, brevemente, un brote que no pudo despuntar.

Habíamos dicho que la oposición del instante (*stigmé*) a la *grammé* no tiene, no podría tener, el valor de una interrupción o una alternativa. Toda línea, de hecho, está compuesta por una sucesión de *puntos* (*stigmé*) que, sin embargo, han necesitado borrarse para componerla. No así los que marcan su principio y su fin, imprescindibles en su aislamiento para darle entidad o sentido (en ambas acepciones) desde la ilusión de un afuera. La *στιγμή* elitiana refleja, desde esta perspectiva, un intento singular: retrazar o reaislar un *punto* en la *grammé* sin, por una parte, sustraerlo a su curso y a su composición en tanto límite (*oros*) o *telos* externo (como sí pretendían Aristóteles o Hegel) ni, por otra, permitir la simple continuidad de la línea hacia su predeterminado cumplimiento. No hay en el funcionamiento del instante un rechazo de la temporalidad, el movimiento o el cambio por sí mismos. Tampoco un deseo de instituirse en el signo de una eternidad posttemporal que los suplante. Al contrario: lo que hay es un rechazo de las estructuras que someten ese cambio o ese movimiento al imperio de una direccionalidad única que, decretando su clausura teleológica, los entrega al dominio de la caducidad. Por ello el instante, como decíamos, opera únicamente, en su condición de membrana transparente o

del blanco o la *significancia* que lo despoje de su significado y lo convierta en imagen sin referente, en objeto de la imaginación abierto a una perpetua *construibilidad*.

¹²⁷ «...να πολεμώ το Δεν και το Αδύνατον του κόσμου ετούτου», *Ibidem*, p. 224.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 205-206.

¹²⁹ *Ibidem*, pp. 225-226.

translúcida, una refracción: la que, dejándose atravesar por la línea —pues forma, a su modo, parte de ella—, se limita a desviarla del que había de ser su destino. Brota así un devenir libre bajo la superficie fenoménica del tiempo lineal¹³⁰. Ajeno a la Historia y a la historia —a la contraposición de pasado, presente y futuro—, este devenir de tintes heraclíteos constituye la duración inmarcesible de la poesía¹³¹, no eternidad inmóvil de la plena presencia, sino juego de los significantes en fuga constante, contraposición armónica, e irresoluble, de los opuestos. En esta dimensión perpetuamente circulante, cuyo isomorfismo con la *textualidad* y la escritura es fácil descubrir, resulta imposible concebir la caducidad o la muerte¹³². Desencadenada también, a su modo, por la intervención *poiética* del instante o del *hiato*, posee la *indemnidad* espectral de las cadenas de imágenes acumuladas por ellos en lo que habíamos denominado un *margen* de la historia. En consecuencia, la muerte aquí no puede ser, como veremos más adelante, sino otro signo u otro espaciamento capaz de desencadenar a su vez toda la serie. Un *reorigen* reinscrito sobre el texto y sustraído, así, a su condición de límite. Porque, pese a que Elitis alude a esta temporalidad otra, subterránea, como la que corresponde al fluir de la naturaleza en contraposición con la artificialidad humana de la historia, es evidente que se trata del tiempo de la poesía, *más natural que lo natural*, minuciosamente construido, en el ámbito de la experiencia o en el de la textualidad, como una *sobrenaturaleza* inmune al deterioro. Es la temporalidad que se revela bajo toda dimensión intersticial isomorfa de la poesía: Grecia, el instante, la memoria, la muerte, la escritura, la sensación; la temporalidad, en definitiva, que se traza, siguiendo la lógica del *hiato*, como una borradura sobre el tiempo de lo histórico o lo natural, como el blanco indecible que los desencaja e inaugura un nuevo modo de experiencia¹³³. Es la

¹³⁰ Yorgos Ioanu ha hablado, en su artículo «Η ποιητική στιγμή: Από τους Γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη», de una temporalidad otra surgida de la operación del instante, y correspondiente acaso a la que Elitis llama «Grecia segunda del mundo superior», o al tercer estado de la poesía; en definitiva, a las dimensiones poéticas que hemos engarzado bajo el nombre del *hiato*, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 137-138.

¹³¹ Según María Jadsiyacumí, en la obra de Elitis lo duradero sólo puede descubrirse en la transformación de las cosas y en el devenir, cfr. JADSIYACUMÍ, M. (2004), pp. 113-114.

¹³² En su *Hiperión*, Hölderlin ya postula la superioridad del devenir humano frente a la inmovilidad solemne de los astros. Hay una evidente pulsión heraclítea en sus afirmaciones que Elitis comparte: «Los astros han escogido la duración, ruedan siempre en la callada plenitud de la vida y no conocen la edad. Nosotros representamos la perfección en el cambio; compartimos en melodías errantes los grandes acordes de la alegría. Como arpistas en torno a los tronos de los antiguos, vivimos en torno a los callados dioses del mundo, divinos también nosotros, y con la prófuga canción de nuestra vida atenuamos la radiante seriedad del dios sol y de los demás dioses. »¿Contempla el mundo! ¿No es como un cortejo triunfal en marcha, con el que la naturaleza celebra el triunfo eterno sobre toda corrupción? Y para realzar su majestad, ¿no lleva la vida consigo a la muerte, en cadenas de oro, como llevaban antiguamente los señores de la guerra a los reyes prisioneros? Y nosotros, nosotros somos como las doncellas y los muchachos que acompañan con bailes y con cantos, con formas y sonidos cambiantes, al mayestático cortejo», HÖLDERLIN, F. (2003), pp. 197-198.

¹³³ No deja de haber, en el carácter *subterráneo* de esta temporalidad, una cierta connivencia con el inconsciente y con la imaginación hacia los que la dilatación del instante pretendía conducirnos.

imposible medida del intervalo del espaciamiento y la *revelabilidad*, allí donde, en la espera de un siempre diferido *telos*-significado, se erige la habitabilidad de lo humano. La *grecidad*, por tanto, no podrá tener otro tiempo. En su potencia antihistórica, Grecia desencadena y ocupa a la vez esta duración paralela, como si retejiendo el *himen* de un *reorigen* insertado en la linealidad de la historia fuera capaz de reescribirla libremente a cada instante¹³⁴, presta a encontrar en el *punto cero* de que hablaba el «Génesis» del *Axion Estí* la simultaneidad indistinta de todos sus estratos. Por ello en «El Gloria», expansión circular —como circular es la estructura de la obra— de dicho *punto cero* y del desordenado devenir de las imágenes que en él se contienen, pasado, presente y futuro han desaparecido, junto con los verbos principales, del discurso. Tiempo de Grecia y tiempo de la textualidad y de la poesía —de la imaginación— se han identificado. Un tiempo que Grecia, desdoblada en torno a una imperceptible bisagra, a la vez desencadena contra la historia y constituye, (re)construyéndose interminablemente en una *poiesis* sobre cuyo gesto —la intersticialidad de esa bisagra que articula la iterabilidad del movimiento— en realidad se afirma. La «Grecia segunda del mundo superior» a la que Elitis alude en *El Pequeño Nautilo*¹³⁵ —desarrollaremos el concepto en el capítulo correspondiente—, es por tanto el efecto de esta *autoconstrucción*, una Grecia *más griega que lo griego* cuyo objetivo, al igual que la *sobrenaturalidad* marcada en la producción del devenir antilineal, reside en *indemnizar* la *grecidad* con instrumentos *propiamente* griegos.

El *abril invisible* que Elitis retrata en su poemario de 1985 tiene mucho que ver con este devenir imaginal y ahistórico¹³⁶ perfilado ya en «El Gloria» del *Axion Estí*. Por medio del adjetivo, el autor pone de manifiesto aquí que sólo la poesía puede, simultáneamente, construir lo *invisible* y dárnoslo a ver en la *re-velación* que constituye. Ese abril pertenece, por tanto, al ámbito de lo *imposible* cuya mimesis representa la cifra de lo poético. Construido de imágenes oníricas y de anacronismos históricos constantes, es un mes ajeno a la mensurabilidad del tiempo *exterior*, oculto entre las páginas de un calendario que no podría incluirlo en su sucesión ni en su contabilidad. Y si en el ámbito de la vida individual, como vimos antes, contribuye a

Como en ellos, las imágenes o los sentidos circulan en un aparente caos que se sustrae a toda narración y trastorna la solidez de las convenciones temporales cuando, como en el poema «Delos», se hacen manifiestos en el ámbito de la conciencia.

¹³⁴ Cfr. IOANU, Y. I. (1991_a), pp. 42-43.

¹³⁵ Y que irrumpe verticalmente, por efecto de la poesía, el instante, la escritura o la sensación, contra la verticalidad de una historia que sólo contiene iniquidades y sufrimientos.

¹³⁶ Cfr. por ejemplo DIMU, N. (1992), p. 146. Paola Minucci ha afirmado, asimismo, que el *abril invisible* constituye la cifra de un tiempo intemporal, en ocasiones el tiempo de los muertos o la muerte que se encuentra penetrando en uno mismo y abriendo el propio ser a una duración arquetípica y ultraterrena. Lo ha relacionado asimismo, a mi juicio erróneamente, con la duración bergsoniana, MINUCCI, P. M. (1989), p. 230.

dinamitar los presupuestos del género de la *autobiografía* o del *diario*, en el ámbito de lo colectivo, la Grecia representada en él subvierte también su cohesión histórica y se dibuja en el margen de una textualidad que logra compendiar en este mes inaprensible todos los signos de su historia. Lo hace especialmente en el texto central, consignado bajo la fecha del «Jueves, 16», donde se refiere una serie de nombres que perfilan el espacio histórico, cultural, geográfico o espiritual de Grecia, organizados no según la linealidad de un orden cronológico, sino bajo la aparente arbitrariedad de la escritura, instituida así en dominio superior: «He cerrado las ventanas y he empezado a llamar por orden alfabético: el Ángel de Astipalea, Briseida, Gaugamela, el esclavo de Crinágoras, el Helesponto, Zagoria, el Profeta Elías, Teodoro neomártir de Mitilene, Issos, Constantino Paleólogo, Laida, Maese Antonio, Nicías, el escollo de Santa Pelagia, Homero (con toda su *Iliada*), los Pelasgos, Roxana, Estenelaida, Tatavla, Íbico (loco de amor), Festos, las Coéforos, Psará y Orígenes. Amanecí habiendo recorrido la historia de la muerte de la Historia o, mejor, la historia de la Historia de la Muerte (y no es un juego de palabras)»¹³⁷. No es casual —no es, como dice Elitis, un «juego de palabras»— esta última referencia a la muerte de la historia o a la Historia de la muerte. La acumulación caótica de nombres (reducidos a su condición de nombres, *significantes*) alusivos a la historia de Grecia dentro de un ámbito de textualidad poética y escritural —es decir, del ámbito más *puro* de la *grecidad*, aquél donde esos nombres pueden adquirir todo su sentido— significa la muerte (relatada, no obstante, desde la ineludible perspectiva de cierto orden, de cierta *historicidad*, en este caso la que determina la escritura¹³⁸) de los presupuestos de la Historia hegeliana, así como de la *ciencia de la Historia*, obligada, como la *poiesis* aristotélica, a la verosimilitud. A la narración sucesiva y ordenada de hechos o acciones atribuibles a determinados personajes que llamamos históricos, en cambio, se le opone aquí la simultaneidad de todos los sucesos, su intercambiabilidad, la desaparición de las fronteras entre el espacio de la ficción o la cultura (el espacio de la escritura) y el espacio de la realidad. Briseida o las Coéforos son mencionadas en el mismo plano que Constantino Paleólogo o la batalla de Gaugamela; «maese Antonio», el emblema del aldeano griego que se encuentra en las antípodas de lo que consideraríamos un «personaje histórico», comparte foco con

¹³⁷ «Σφάλισα τα τζάμια κι άρχισα να καλώ αλφαβητικά: τον Άγγελο της Αστυπалаίας· τη Βρισηίδα· τα Γαυγάμηλα· τον δούλο του Κριναγόρα· τον Ελλήσποντο· τα Ζαγόρια· τον Ηλία τον Προφήτη· τον Θεόδωρο νεομάρτυρα Μυτιλήνης· την Ισσό· τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο· τη Λαΐδα· τον μαστρ'Αντώνη· τον Νικία· την ξέρα της Αγίας Πελαγίας· τον Όμηρο (μαζί με ολόκληρη την Ιλιάδα του)· τους Πελασγούς· τη Ρωζάννη· τη Σθενελαΐδα· τα Ταταύλα· τον Ίβυκο (ερωτομανέστατο)· τη Φαιστό· τις Χοηφόρες· τα Ψαρά· και τον Ωριγένη. // Ξημερώθηκα έχοντας διατρέξει την ιστορία του θανάτου της Ιστορίας ή μάλλον την ιστορία της Ιστορίας του Θανάτου (και αυτό δεν είναι λογοπαίγνιο)», ELITIS, O. (2002), p. 480.

¹³⁸ Cuya no arbitrariedad, según Elitis —como veremos en la última parte del trabajo—, puede añadir aquí un valor insospechado.

Homero u Orígenes¹³⁹. Todos tienen en común el hecho de que dibujan, con su sola mención, otro significante: Grecia, dentro del cual todo puede leerse de modo no lineal, sino simultáneo, en todo. Por lo demás, se trata también de la «historia» (la reducción a relato no sancionado por la mayúscula de una ciencia o una teleología) de la «Historia de la Muerte», la fragmentación o diseminación conjuradora de una serie de hechos e individuos que conforman, en su presunta dimensión *propia*, verosímil, el progreso hacia un *telos* que en su avance va sembrando la muerte y el sufrimiento por doquier. La escritura, la poesía, la *grecidad* tienen, por tanto, el poder de invertir y desencajar —incluso por medio de una *autorreconstrucción* como la que emprenden en este caso los significantes de la historia griega— la presunta fatalidad que se oculta en lo histórico.

Y ello porque habitan en ese devenir paralelo que conserva el aspecto oriental de un tiempo mesiánico surgido justo después de la intervención desviadora del instante o el arte —que actúa exactamente como él, en tanto *poiesis* o *hiato*—, es decir, de la fragmentariedad que se ofrece a una *resacralización*. En los cuadros de un pintor admirado, William Pownall, encuentra Elitis la demostración de que bajo la diseminación de los fenómenos puede construirse, o encontrarse, una duración *más auténtica que la vida*, donde los significados carecen de estabilidad y todo se halla en constante cambio. Allí, de hecho, rige la ética de la poesía, donde lo mínimo es frecuentemente lo máximo y, lo más valioso, aquello que precisamente carece de un valor traducible o cuantificable (de un significado inamovible, en suma): «La obra de William Pownall, si en verdad desprende un mensaje, es que, tras el aspecto fragmentario de los fenómenos, existe una duración estable que continúa y que corresponde al curso de otra vida, más auténtica, donde el peso del significado de las cosas se desplaza de tal manera que, muchas veces, el oro resulta vil y la tierra preciosa»¹⁴⁰. El devenir, como la textualidad griega marcada por la *significancia*, presenta esta ventaja: no se somete a un desciframiento preestablecido, sino que obliga a construir su lectura, a reescribirlo siempre más allá, sin posibilidad de cierre. Es pura *poiesis* en constante regeneración. En este sentido, su *maquinalidad* le impone destrenzar los valores fijos determinados por la historia con el fin de *retejer*, en el mismo movimiento, el *himen* de una *revirginización* incesante del mundo, la transformación del mundo, en definitiva, de construido en *construible*. Como ya he

¹³⁹ Mencionando a un «don nadie», Elitis elude otra constricción de la historicidad hegeliana: incluir en su relato sólo a aquellos individuos responsables de hechos memorables, susceptibles de empujar a la historia hacia su cumplimiento final.

¹⁴⁰ «El abanderado Pownall»: «Το έργο του William Pownall, εαν αναδίδει πραγματικά ένα μήνυμα, είναι ότι, πίσω από τη θραυσματική όψη των φαινομένων, υπάρχει μία διάρκεια σταθερή που συνεχίζεται και που αντιστοιχεί στη ροή μίας άλλης ζωής, πιο αληθινής, όπου το βάρος της σημασίας των πραγμάτων μετατοπίζεται κατά τέτοιο τρόπο που ν' αποδεικνύεται, πολύ συχνά, και το χρυσάφι ευτελές και το χώμα πολύτιμο», ELITIS, O. (1993), pp. 274-275.

dicho, se trata de una borradura que Elitis admite en el epílogo de *El jardín de las ilusiones* —como había hecho en el «Comentario al *Axion Estí*»—, cuando dice ser «un Tucídides a la inversa»¹⁴¹. Historiador de lo que no tiene historia, historiador que deshace la historia o historiador de la inversión de la historia, el Poeta actúa en su rechazo de la convención y el significado establecido con la rotundidad y la *naturalidad* de una planta que contradice la sucesión de las estaciones —que transgrede la *ley* de la naturaleza y se proclama, ya, más *natural* o más viva que ella, en suma— y la mensurabilidad *política* del tiempo: «[Este rechazo] me recuerda al orgullo y el coraje de algunas plantas, que en el día más frío del año echan un brote. Únicamente para intervenir en los asuntos internos del tiempo, cuya fotografía no hemos visto nunca, aun cuando él tiene las nuestras»¹⁴². Porque la clave de la potencia del devenir está en que se sustrae a la cuantificación humana, e incluso natural, del tiempo, a la periodización de la historia y de la vida que no hace más que marcar una cuenta atrás hacia la llegada de un presente aniquilador. Por eso se sitúa indecidiblemente entre los intersticios del transcurrir, reinscribiendo en ellos la dimensión *espectral* de una eternidad cotidiana: «Entenderemos el significado verdadero del tiempo cuando él mismo nos prive de la posibilidad de medirlo. / Pero precisamente ahí reside la perennidad cotidiana»¹⁴³. Surge, finalmente, como un desvío o un injerto practicado sobre la que llamaríamos «línea principal» del tiempo, tal como hemos visto más arriba. No deja, en consecuencia, de presentar el aspecto de una sucesión o una temporalidad, si bien refractada por el *himen* transparente del *hiato*, se llame éste como se llame en cada caso. De ahí las apelaciones —en *María Nefeli*, como vimos— al «día verdadero» del individuo, situado en algún lugar «entre martes y miércoles», o la alusión en «Eterno pasado», nuevamente, a un día superior al *natural* que surge repentinamente de él —contra él— ante la mención-presencia de una serie de plantas aromáticas. La escritura y la sensación, membranas isomorfas, actúan aquí en connivencia como desencadenantes, sin que podamos discriminar sus efectos: «Un día más ácido en mirra está brotando del antiguo igual que la atronadora orden brota de la garganta de Zeus»¹⁴⁴. El devenir, tiempo de la poesía surgido como ella en y de los intersticios de la existencia, se despliega por consiguiente, igual que el instante, bajo la forma de un rayo o un relámpago enviado por Zeus desde su

¹⁴¹ «Είμαι δύσκολος· ένας Θουκυδίδης απ' την ανάποδη», ELITIS, O. (1999), p. 54.

¹⁴² «Μου θυμίζει την υπερηφάνεια και το θάρρος μερικών φυτών, που μες στην πιο κατάψυχη μέρα του χρόνου τινάζουν μπουμπούκι. Όχι για τίποτε άλλο, αλλά για να επέμβουν στα εσωτερικά του χρόνου, που την φωτογραφία του δεν την έχουμε δει ποτέ κι ας φυλάγει αυτός τις δικές μας», *Ibidem*, p. 54.

¹⁴³ «Eterno pasado» (*El jardín de las ilusiones*): «Τί σημαίνει στ' αλήθεια ο χρόνος θα το καταλάβουμε όταν ο ίδιος μάς αποστερήσει απ' τη δυνατότητα να τον προσμετρούμε. / Αλλά εκεί ακριβώς κείται το καθημερινόν αιθαλέζ», *Ibidem*, p. 53.

¹⁴⁴ «Μία μέρα οξύτερη σε μύρο βγαίνει μέσ' απ' την παλιά, όπως η βροντερή εντολή από του Διός τον λάρυγγα», *Ibidem*, p. 52.

garganta. Es una dimensión, si puede decirse así, superior a la natural. Construida contra la caducidad de la naturaleza y a la vez plenamente construible. Abierta y en contacto con lo Abierto. Metafísica y a la vez reinmanentizada. Incapaz de resolver los contrarios en la pura presencia. Sólo sobre su hendidura, como sobre la del instante, puede concebir Elitis la posibilidad de una experiencia resueltamente griega. Una experiencia, en definitiva, (*sobre*)humana y *sobrenatural*.

2.2.2.2. *La memoria*

La memoria constituye uno de los principales fetiches de la modernidad occidental. Es precisamente sobre ella como puede concebirse la narratividad lineal que la caracteriza, sea en los «libros de memorias» que subordinan toda una secuencia de recuerdos a un estado presente o a un «final de la vida», o bien en la ciencia de la Historia, a la que proporciona los materiales con que construirse. De ahí que, en su afán por romper mesiánicamente con la concepción acumulativa de los tiempos que, basada en el enaltecimiento colectivo de la memoria, conducía a la sociedad europea a la decadencia, gran parte de las corrientes literarias modernas, especialmente las más virulentas, la rechazaran. La noción misma de modernidad se afirma contra la *memoria histórica* y contra el pasado. Rehúsa toda normatividad recibida, propone el olvido de los logros heredados (¿no exigía Marinetti en su *Manifiesto futurista* que ardieran todas las bibliotecas y todos los museos?) y aspira a situarse en el punto cero de una refundación cultural y civilizatoria¹⁴⁵. También, como hemos visto, *religiosa*. El acento se traslada a la «representación del presente», como quería Baudelaire¹⁴⁶, o a un futuro anticipado por la potencia visionaria de los poetas, presto a dejarse construir bajo la forma de una utopía sociopolítica o existencial¹⁴⁷. Otras veces, en cambio, la memoria se condena por cuanto es el testimonio de la miseria del presente, la que pone de manifiesto la distancia insoslayable con el tiempo mítico de un origen que se añora, bien sea la Antigüedad, de la que sólo quedan ruinas, bien el paraíso simbólico de la infancia o, incluso, la armonía social del Antiguo Régimen.

En la obra de Elitis, sin embargo, la memoria es concebida, desde un punto de vista heterodoxo y, si podemos hablar así, premoderno, como una aliada inestimable

¹⁴⁵ Cfr. BALAKIAN, A. (1947), p. 125. Los propios surrealistas mantuvieron una posición ambigua respecto a la memoria, que les parecía sobre todo uno más de los procesos mentales ordinarios contra los que se afirmaba su indagación en la potencia liberadora del inconsciente, *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁶ Cfr. DE MAN, P. (1991), p. 174.

¹⁴⁷ Lo cual no deja de reproducir, si bien marginalmente, el esquema que pretendía eludirse: el de una historicidad teleológica, nacida de un punto cero que sintetiza una dialéctica anterior, y dirigida hacia una culminación autoformulada como deseo.

de la poesía. Opuesta a la vez a la condición de auxiliar de la historia y la narratividad lineal que adquiere en Occidente desde el siglo XVIII, y a la negativa consideración que le otorga la literatura moderna y, más concretamente, el surrealismo, se convierte en otro *punto exacto* de potencia oriental equivalente al *hiato*, la sensación o la escritura. No en vano, como hemos visto en «Delos», es *blanca*. Carece pues, según Elitis, de contenido sólido y estable, de *significado*. Todo en ella está por escribir. El acento recae, por consiguiente, en su condición de tránsito, de puro trayecto entre dos tiempos, de pura *revelabilidad* incapaz de decir nada sino el propio movimiento que la constituye y que se ofrece a la *construibilidad* de una escritura. Es isomorfa del instante en la medida en que logra, tendiéndose en una búsqueda inagotable, anular en su blanco intersticial la diferencia que cierra sobre sí mismos el pasado y el presente. Ello viene prescrito en su misma naturaleza: si recordar significa primordialmente hacer presente para la conciencia un momento del pasado, significa también desencajar la identidad respectiva de las nociones de pasado y presente, abriéndolas a su otro. Así, la simultaneidad que se condensa en el recuerdo supone, al igual que el instante o la sensación —que pueden desencadenar la memoria y ser desencadenados por ella, indistintamente—, el contacto con un blanco indecible —el del tránsito que se remarca en la fusión de pasado y presente— que nos conduce a una circulación de imágenes y sentidos, que nos da a leer ya un movimiento ajeno a la secuencialidad convencional del tiempo en el cual el éxito de la lectura propuesta (y a la vez sustraída) radica en su constante conversión en escritura. La memoria es un espacio, por tanto, rico en iluminaciones tan sugestivas como las que se dan sobre el filo del instante. E igualmente antihistóricas. Fundidos y *desapropiados* los que habrían de ser los términos del relato histórico, pasado y presente, origen y *telos* de la narración, la memoria no se organiza en una linealidad que almacene datos o sucesos entre dos puntos, sino que constituye una fulguración instantánea y, en consecuencia, fragmentaria por definición. Es, como todo lo demás, un signo. El *punto* que se sustrae cada vez al *orden* de la historia y la suspende en su aparición —ocasional como ocasional es el brillo de los recuerdos que impactan contra la superficie de la memoria—, que implica una apertura del presente hacia el pasado (o del pasado en el presente) cuya importancia reside en el desplazamiento, en el blanco que se presta a la inscripción incontrolable de imágenes y signos. Su verticalidad es, exactamente, la verticalidad del instante. No hay nada de horizontal ni de progresivo en la concepción elitiana de la memoria. Tampoco la pretensión, tan propia de la modernidad europea, de hallar en ella el sentido o la unidad de la vida y del propio ser. Más bien al contrario: la memoria y sus fulguraciones, gracias a su dimensión imaginal y al irracionalismo que representan, sólo pueden servir para impedir que nos cerremos sobre nosotros

mismos, para enajenarnos, como la poesía y la serie entera de los *hiatos*, en el contacto con la alteridad y con lo Abierto. En ocasiones es en esa apertura más allá de nuestro ser, de nuestra circunstancia y de nuestros límites, donde logramos reencontrarnos de pronto, rehenes de una experiencia plenamente humana que, lo hemos visto ya más de una vez, es la quintaesencia de toda vivencia griega, a nosotros mismos. A Elitis le sucede, sintomáticamente, contemplando un manuscrito griego en el Museo Británico. La repentina visión de la escritura —otro blanco de la serie, como veremos— desencadena el *mecanismo* de la memoria y, poniéndole en contacto con estratos de *grecidad* que le preceden en el tiempo —pero cuya distancia con el presente se anula de pronto en el trazo de los caracteres, contra toda lógica *temporal*, dilatando el campo de su percepción y conduciéndole desde su opaca individualidad hacia la circunferencia de una totalidad transpersonal—, le despierta de nuevo sensaciones, imágenes, otras escrituras, para devolverle, sin intervención de la *noesis*, a un recuerdo de infancia. Es en ese vaivén o en ese *haz* —que reúne en un solo gesto a Grecia, la memoria, la escritura, la transparencia, la sensación y la lógica del instante— donde descubre, precisamente, las razones o las fuentes de su amor a la poesía (un amor ajeno a la literatura, es decir, ajeno a la *historia* —occidental— *de la literatura* y basado en el *mecanismo* de la pura *textualidad griega*): «El amor a la poesía me llegó de lejos y, si eso puede decirse, fuera de la literatura. Me di cuenta de ello un día mientras recorría las salas del Museo Británico y me encontré de pronto frente a un papiro verdoso, si recuerdo bien, sobre el cual se distinguía con bastante claridad un fragmento de Safo. Después de los montones de textos en caracteres latinos que tenía que tragarme en aquella época, sentí verdadero alivio; me parecía que el mundo se enderezaba y volvía a la posición correcta. Aquellas estilizadas y compactas mayúsculas componían una representación gráfica a la vez transparente y misteriosa, que me hacía una seña amistosa a través de los siglos. Como si estuviera de nuevo en una playa de Mitilene oyendo cantar a la hija de nuestro jardinero. Y, de repente, igual que un sonido o un olor, antes de que alcancemos siquiera a pensarlo, han resucitado en nuestro interior una impresión enterrada desde hace tiempo, me volví a ver a mí mismo, alumno de la Escuela Primaria, hurgando en los libros de los mayores y deteniéndome asombrado ante una oda de Píndaro»¹⁴⁸.

¹⁴⁸ «Antes que nada, la poesía»: «Η αγάπη στην ποίηση μου ήρθε από μακριά και, αν μπορεί να το πει αυτό κανένας, έξω απ' τη λογοτεχνία. Το συνειδητοποίησα μία μέρα καθώς τριγύριζα στις αίθουσες του Βρετανικού Μουσείου και βρέθηκα μπροστά σ' έναν πάπυρο πρασινωπό, αν θυμάμαι καλά, με χαραγμένο επάνω του αρκετά καθαρά ένα απόσπασμα της Σαπφώς. Ύστερα από τους σωρούς τα λατινικά χειρόγραφα που κατάπινα τα χρόνια εκείνα ένιωθα μία πραγματική ανακούφιση· μου φαινότανε ότι ο κόσμος ίσιωνε κι έμπαινε στη σωστή του θέση. Αυτά τα λιγνόκορμα συμπαγή κεφαλαία συγκροτούσανε μία γραφική παράσταση διανοή και μυστηριακή μαζί, που μου 'κανε νόημα φιλικό μέσ' από τους αιώνες. Σα να βρισκόμουν πάλι σ' ένα γιαλό της Μυτιλήνης και ν' άκουγα την κόρη του περιβολάρη μας να τραγουδά. Κι άξαφνα, όπως ένας ήχος ή μία μυρωδιά, πριν προλάβουμε

En consonancia con algunos filósofos o teólogos antiguos, Elitis encuentra en la memoria lo que el surrealismo no había sido capaz de (re)encontrar: un proceso mental capaz de ponernos en contacto con el inconsciente o la trascendencia. No anda lejos, en esta concepción *mística*, de autores europeos modernos como Proust, que parece aplicar la misma comprensión al desencadenamiento narrativo de su *À la recherche du temps perdu*. Pero, sobre todo, se encuentra cerca de pensadores *premodernos* como San Agustín, que entendía la memoria como una facultad no racional que, abarcando toda su personalidad, la consciente y la inconsciente —frente a la mente o *noesis*, que apenas si implica la consciente—, le permitía emprender la búsqueda de Dios. En ella reside todo lo vivido, todo lo imaginable y todo lo pensable; en definitiva, la plena potencialidad del mundo espiritual. De modo que, si bien sus limitaciones la hacen incapaz de contener a Dios, éste puede dignarse habitar en su interior o aparecer en ella¹⁴⁹. He ahí el «blanco de la memoria» encontrado en un pasaje de Platón. A diferencia de sus contemporáneos, Elitis recupera la identificación clásica entre memoria e imaginación. La memoria es, por tanto, no sólo el contenedor de las imágenes percibidas a lo largo de la existencia, sino también el de las imágenes pensables, el receptáculo, en definitiva, de lo (*im*)posible que constituye el objeto de la mimesis. Así, se divide entre la condición de *punto* que inicia la expansión de la circunferencia en su *significancia*, y totalidad del círculo imaginal abierto a una inscripción y reinscripción infinitas. Es el blanco de un *hiato* que, de nuevo, se traza contra la cerrazón del racionalismo y a la vez se ofrece a nuevos trazos (blancos) que perpetúen el espaciamiento de la *revelabilidad*. De este modo, en la recepción del arte, constituye un «suplemento» que proporciona una determinada imaginería —enigmática y luminosa, capaz de operar la *transparencia* o *διαφάνεια* griega contra la *clarté* de una mimesis *exterior*— con la que abrir al *milagro* (a la *resacralización*) en lo que tiene de quiebra de la realidad cotidiana, mensurable y circunstancial —lo cual puede ser otro nombre de la organización lineal o histórica, hija de las Luces, de lo existente— o de sustracción a ella. Cada uno de esos elementos imaginales representa un *punto de fuga* que fragmenta lo real y nos abre a lo (*im*)posible, a la alteridad irreductible dibujada por el trazo de un *heliotropismo*: «A este movimiento inverso, que tiene lugar de modo instantáneo y automático, debemos añadirle también el factor “memoria”, que proporciona material suplementario, almacenado desde la infancia y ligado a situaciones que han quedado para siempre cifradas e inexplicables. Me refiero a éstas que emiten fosforescencias cuando se logra la transparencia última. Una taumaturgia

να το καλοσκεφτούμε, ανασταίνουν μέσα μας μία θαμμένη από καιρό εντύπωση, ξανάβλεπα τον εαυτό μου μαθητή στο Δημοτικό Σχολείο να σκαλίζει τα βιβλία των μεγάλων και να στέκεται με απορία μπροστά σε μίαν ωδή του Πινδάρου», ELITIS, O. (2000), pp. 25-26.

¹⁴⁹ Cfr. LOUTH, A. (1985), pp. 143-144.

que, aun cuando su propio dueño no lo busque conscientemente, actúa contraponiéndose al estado del mundo que lo circunda y que constituye para él, en el período que dura su vida, la denominada “realidad”»¹⁵⁰. El platonismo de esta concepción no se queda ahí. Elitis parece recoger también mucho de la noción de *anamnesis* platónica cuando alude a la memoria. Dicha *anamnesis* representa el recuerdo de lo prenatal, es decir, el recuerdo de lo que, siendo nosotros mismos, aún no era *propiamente* nosotros. En la interpretación elitiana —y seguramente también en la cristiana—, la *anamnesis* nos convierte en signo en la medida en que incorpora a nuestra psique un *punto* —solidario de la *scintilla mentis* de los místicos o del *punto supremo* de André Breton— por el cual nos abrimos al exceso que nos *desapropia* y que nos construye, a la alteridad en contacto con la cual devenimos *plenamente humanos*. Llamémoslo trascendencia o inconsciente transpersonal, ese exceso se construye *heliotrópicamente* en el filo de su apertura, en el hueco de la circulación imaginal —de la *metaforicidad*— que desencadena el *punto*. Un *punto* (*stigmé*) que, si en esta dimensión interior y psíquica recibe el nombre de memoria (así como antes el de *punto exacto*), en el seno de la realidad externa se llama *poesía*, *escritura*, *revelabilidad*, *instante*, *sensación*. La incesante fuga del presente, su imposibilidad de clausurarse en tanto presencia plena del ser, depende de este funcionamiento *sígnico* del *hiato* que lo somete todo a una perpetua *construibilidad*¹⁵¹. A través de la fulguración de la memoria, de hecho, la *propiedad*

¹⁵⁰ «El divisor “c” en la pintura contemporánea»: «Σ’ αυτή την παλινδρομική κίνηση, που συντελείται ακαριαία και αυτόματα, οφείλουμε να προσμετρούμε και τον παράγοντα “μνήμη”, που προμηθεύει πρόσθετο υλικό, εναποθηκευμένο από την παιδική ηλικία και συνδεδεμένο με καταστάσεις που έμειναν εσαεί κρυπτογραφημένες και ανερμίνευτες. Εννοώ αυτές ακριβώς που φωσφορίζουν όταν η τελική διαφάνεια επιτευχθεί. Μία θαυματουργία που, όσο κι αν ο ίδιος ο χειριστής του μηχανισμού της δεν το έχει επιδιώξει συνειδητά του, ενεργεί αντιπαραθετικά στη δεδομένη κατάσταση του κόσμου που τον περιβάλλει και που αποτελεί γι’ αυτόν, στο χρονικό διάστημα της ζωής του, τη λεγόμενη “πραγματικότητα”», ELITIS, O. (1993), p. 191. Este pasaje se integra en una reflexión de tintes platónicos acerca de la recepción del arte que, para Elitis, tras ser percibido por los sentidos, recompone por medio de analogías interiores una nueva *imagen*, en ocasiones sin relación alguna con el original que ha contribuido a desencadenarla. Aparte de un privilegio de la interioridad del sujeto, leemos en esa idea un desplazamiento contemplativo desde el *εἶδωλον* externo no a un *εἶδος* inmarcesible y objetivo, sino a la *espectralidad indemne* de otro *εἶδωλον*, esta vez subjetivo, en constante circulación. Es una buena muestra, en cualquier caso, del desplazamiento moderno de la trascendencia platónica, es decir, de la dimensión de lo real por contraposición con el simulacro, desde el afuera indomable de una objetividad teológica a la *intimidad* de la psique del sujeto.

¹⁵¹ *Anamnesis* y *construibilidad* parecen estar ligados también en Hölderlin. Especialmente en su *Hiperión*, donde según Andrea Mecacci la apertura de la memoria impide la perfecta «representabilidad del presente» y lo convierte en suspensión sin plenitud ni *propiedad*: «Questa fruizione della bellezza è la stessa esibizione delle modalità d’articolazione della anamnesi. Qui risiede uno dei punti di struttura dell’intero *Hyperion*. La memoria diviene infatti categoria del possibile: le realtà oggettive del passato possono essere esperite come prospettive di senso per l’avvenire, ed è questo che rende problematica una rappresentazione del presente, pensato come percorso “eccentrico”, tempo sospeso, costitutivamente rimandato al passato e al futuro. Hölderlin ridefinirà, in ambito poetologico, il ruolo della memoria come la facoltà di raccordo di senso nell’alternanza dei processi dello spirito», MECACCI, A. (2002), p. 38.

del ser, del tiempo y de la presencia del significado se desalojan en la expansión circular hacia una totalidad que contiene ámbitos ajenos a lo que consideramos nuestra identidad. Se produce un intercambio: la alteridad penetra en nosotros mientras que nosotros nos volcamos hacia la alteridad, proclamando la *indecidibilidad* de todo límite de lo real, sustituyendo la estabilidad del ser y del sentido (de la razón o de la *noesis* occidental, kantiana, dentro de cuyos límites debían poderse *dilucidar* todas las cosas, incluida la religión¹⁵²) como *telos* insuperable de la experiencia por una *imaginalidad* omnipresente que lo reduce todo a la condición de *εἶδωλον* o simulacro en el que leer siempre *otra cosa*. Así, la memoria se identifica con la operación de la transparencia, que disuelve la opacidad de todo ente para *re-velar* tras él, ya convertido en tropo o metáfora, una dimensión ajena a la cual alude. La *anamnesis* que podría conducirnos, más allá de nosotros mismos, hacia nuestra ingente realidad prenatal nos vuelve, por consiguiente, legibles, nos desrealiza invirtiendo, entre otras cosas, nuestra historia, sustrayéndonos al origen que determina nuestra identidad por medio de asignarnos un fin y un destino; en «El jardín ve», Elitis reconoce desear «una transparencia / que atravesara mi nacimiento / madre y padre y hoscas ancestros»¹⁵³. El espacio prenatal que se encuentra tras esa apertura significativa es, irremisiblemente, el de una *textualidad* tejida de otros significantes, sin fin ni clausura. Una eternidad anterior al nacimiento por cuanto no puede determinarse en ella *un* nacimiento, sino la sucesión y la diseminación de los *reorígenes* que impiden adscribirla a un sentido metafísico. Es un mar, abismo semejante al inconsciente —moderno reflejo *interior* de la majestad trascendente del cielo—, lleno de letras griegas blancas que componen la palabra *αεί*, el «siempre» con que en el *Axion Estí* se aludía al *cosmos* textual de «El Gloria»: «antes de que existiera / este cuerpo que soy / le precedió un mar / lleno de pequeñas blancas rodantes / vocales que chocan: alfa épsilon iota / se diría que ya desde entonces / en la postura que tenía antes de bajar dentro de la Madre / gritaba con todas mis fuerzas / siempre siempre siempre»¹⁵⁴. No faltan entre los poemas de

¹⁵² Me estoy refiriendo, por supuesto, a la obra de Kant *La religión en los límites de la mera razón*. La razón como fundamento y marco de toda experiencia es un dogma de las Luces —que *dilucidarían* por tanto todas las cosas en el hallazgo incuestionable de su sentido o su esencia— que la pretensión moderna y elitiana de encontrar una luz *otra*, la luz griega de la *διαφάνεια* que atraviesa todo límite y todo marco, pretende desvirtuar. Frente a la fe en la *dilucidación* (el hallazgo de la verdad más allá de la luz que se ha empleado para buscarla), la *transparencia* de Elitis aspira al sometimiento de todas las cosas a la luz, a la fusión del instrumento y el objeto de la búsqueda, sustrayendo a este último a su condición de límite del conocimiento, y convirtiéndolo en un nuevo tránsito incontenible.

¹⁵³ «Μία διαφάνεια / που να διαπερνά τη γέννησή μου / μητέρα και πατέρα και βλοσυρούς προγόνους», ELITIS, O. (2002), p. 447.

¹⁵⁴ «La almendra del mundo»: «Πριν υπάρξει / το σώμα τούτο που είμαι / προηγήθηκε μία θάλασσα / γεμάτη από μικρά κυλιόμενα / φωνήεντα που κρούονται: άλφα έψιλον ιώτα / θά' λεγες από τότε ακόμη / στη στάση που είχα πριν μες στη Μητέρα κατεβώ / φώναζα μ' όλη μου τη δύναμη / αεί αεί αεί», *Ibidem*, pp. 450-451.

Elitis otros ejemplos de *anamnesis* que conduce al hallazgo de la propia identidad en su desencajamiento¹⁵⁵.

Sin embargo, la más clara referencia a la dimensión platónica de la memoria¹⁵⁶ en tanto *revelabilidad* de lo (*im*)posible nos la muestra también como una *textualidad* clásica. Más bien, como una *intertextualidad*, es decir, aquello que *entreteje y se entreteje* acumulando siempre nuevos signos, recomponiendo el *himen* de un perpetuo *reorigen* que pueda *revirginizar* el mundo y nuestra percepción. Se trata, una vez más, del poema «Delos», donde el sujeto desea poner en contacto su piel «con aquel blanco de la memoria que lo perseguía (desde cierto pasaje de Platón)»¹⁵⁷. No deja de ser llamativo que, allí donde se pretende obtener el contacto más puro y más inmediato con la propia naturaleza (o la naturaleza propia, el inconsciente), la sensación no se aplique sobre un elemento de la *physis*, sino sobre una construcción escritural —un pasaje platónico— que además se refiere a un proceso mental abstracto. Ello pone precisamente de manifiesto que la pureza o la inocencia, la dimensión *pre-histórica* e *indemne* a la que puede conducirnos la transparencia de la *anamnesis*, son fruto de una construcción *poiética*. Son, en definitiva, *sobrenaturaleza* operada por la *maquinalidad* de una escritura que se traza en blanco sobre blanco, como borradura pacientemente entretejida. La inocencia buscada en el contacto con el mar y en la dilatación del instante —que parece desencadenarse justo en el *punto* de la memoria— no puede constituir sino repetición, reconstrucción *arti-ficial* contra la artificialidad de la historia y el desgaste de los sentidos que han acabado, ya desde el principio de nuestra experiencia —por cuanto nacemos sometidos a la historia y al ámbito del

¹⁵⁵ En el tantas veces citado salmo duodécimo de «La Pasión», el Poeta expresa su deseo de que el paso del delfín borre la historia y conduzca, siempre *maquinalmente*, de regreso a una *physis pre-histórica* por medio de devolver la madera de la cruz a los árboles. En ese instante *pre-histórico* que es, en realidad, una utopía *ahistórica*, el crujido del árbol ejercerá de *anamnesis* exterior (pero, ¿no hemos dicho que los límites entre el sujeto y el mundo se desdibujan en la intervención del *hiato* y la *significancia*?) y le recordará al Poeta quién es o, más bien, *que él es únicamente* en esa alteridad prenatal o preexistencial, que sólo puede existir plenamente antes de la existencia, antes de sí mismo, en el no ser. Que su identidad, en definitiva, podrá exclusivamente realizarse en su pérdida, fuera de los límites que le impone la temporalidad mensurable de la historia y del sentido: «Que a su paso disuelva la forma de la Cruz / y devuelva la madera a los árboles / ¡Que el profundo crujido me recuerde aún / que el que soy existe!» («Να περνά και να λύνει το σχήμα του Σταυρού / και στα δέντρα το ξύλο να επιστρέφει / Ο βαθύς τριγμός να μου θυμίζει ακόμη / ότι αυτός που είμαι, υπάρχω!»), *Ibidem*, p. 158. En los poemas de *María Nefeli* «El paraíso original» y «La cometa» aparece un esquema semejante, donde además la memoria adquiere el valor de construir por sí misma un paraíso pasado o una utopía futura en la fragmentariedad de los recuerdos, cfr. *Ibidem*, pp. 394-399.

¹⁵⁶ No trato de realizar aquí una comparación rigurosa y detallada entre la memoria platónica y la memoria elitiana. Cuando me refiero aquí a «memoria platónica», pues, es preciso entender más bien una concepción generalizada en la filosofía antigua de la memoria como superficie blanca sobre la que se inscriben las impresiones y a partir de la cual puede desencadenarse, también, la *poiesis*.

¹⁵⁷ Pese a los intentos de algunos críticos, no ha sido posible determinar con precisión a qué pasaje de Platón se refiere Elitis.

significado—, con toda inocencia originaria¹⁵⁸. De ahí que la memoria productiva sólo pueda ser aquí memoria blanca, es decir, memoria sin contenido existencial, evocadora únicamente de una alteridad prenatal que, en la medida en que no pertenece a *nuestra historia*, no nos deja recordar nada o, mejor, sólo nos deja recordar la nada. Nos obliga, por tanto, como tantas otras formas del *hiato*, a afrontar la lectura de lo *imposible*, un blanco presente en la memoria y en la sensación que nos somete al desplazamiento tropológico de la *metaforicidad* y nos conduce, con ello, a acumular escrituras e imágenes en las que hacer visible lo invisible¹⁵⁹. El *reorigen* y el *retejido* de la pureza coinciden en este caso, en suma, con la acción que define la esencia de la poesía: efectuar una *mimesis de lo imposible*, *re-velar* lo irrepresentable convirtiendo en representación —en *significancia*— todas las formas de la experiencia. Es así como se manifiesta o emerge —según la etimología del topónimo «Delos» que sobrevuela todo el texto desde el título— sobre la superficie del mar el abismo inabarcable del inconsciente (el «yo inocente»), gracias a la combinación de la potencia *reoriginante* de la escritura, la sensación, el instante y la memoria. Si el sujeto ha recuperado fugazmente su inocencia, pues, no es porque la memoria le haya dado a recordar *algo*, tal como un suceso de infancia o su primera experiencia del mundo; es porque, dándole a recordar la nada, se ha convertido en superficie blanca de *revelabilidad* capaz de *retejer* la originariedad de *la* experiencia, construir *poiéticamente* lo (*im*)posible y espaciar la identidad cerrada que le ha sido concedida por la historia, aquella que le garantiza *un* lugar en el mundo y no un *tener* lugar perpetuamente renovado. Lejos de articular, por consiguiente, la unidad y la integridad del sujeto como ser *presente a sí* (reagrupado consigo en un presente), según quería la modernidad occidental en su concepción histórica de la memoria, la memoria elitiana *desestructura*, saca de sí al individuo y lo abre a la alteridad para redefinirlo como *construibilidad* perpetua en el *hiato* inlausurable de la diferición del sentido.

Esta *revelabilidad* de la memoria, no obstante, es desencadenada en muchas ocasiones, como vemos en el poema «Delos», por la sensación¹⁶⁰. Se trata entonces de una *revelación* de la *revelabilidad* que se entrega como iluminación repentina. Y que, al mismo tiempo, igual que sucedía en el juego de espejos del instante, desencadena y convoca sensaciones en su hendidura. Ya en sus primeros poemas, Elitis habla de esta capacidad de la visión, el tacto o el olfato para abrir, como si sobre la superficie de la sensación se compendiaran, legibles e ilegibles a la vez,

¹⁵⁸ Paola Minucci cree que, en la obra de Elitis, la memoria se recorre en dirección inversa para volver a salir al claro de la inocencia perdida, cfr. MINUCCI, P. M. (1988), pp. 307-308.

¹⁵⁹ Cfr. MIJAILDIS, C. P. (1997), p. 459.

¹⁶⁰ Según Elena Cutrianu, esta es una de las principales funciones de la sensación en Elitis, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 164.

todos los tiempos y todos los estratos del ente en su devenir y en su transformación, así como todas las visiones o contactos anteriores con él¹⁶¹ —al modo en que Borges consideraba en «Nueva refutación del tiempo» que dos impresiones semejantes de anulación del tiempo constituían *una y la misma* experiencia—, al trayecto insoslayable en que la memoria viaja hacia lo que no puede dejar nunca de buscar: «Olivares y viñas lejos hasta el mar / Barcas rojas más lejos hasta la memoria»¹⁶². Más lejana que el mar, la memoria se dibuja en el trayecto interno que desencadena la contemplación de las barcas de pesca¹⁶³. Pero la sensación se halla almacenada en el recuerdo, precisamente, y desde allí fulgura con la misma potencia con que lo haría una sensación *exterior*. Es entonces la memoria la que la desencadena a ella, comportándose como el magma que la presentifica en su propia ausencia y, a través del *punto de fuga* que representa, tiende el puente que nos devuelve al pasado y desencaja toda posibilidad de vivir un *presente*. Las sensaciones tampoco son, por tanto, *presencia*, no podrían serlo en la medida en que constituyen la marca iterable que, aludiendo siempre a otra marca —a otra sensación— y no a la plenitud de un ser, atraviesa los tiempos y nos conduce a una sucesión de imágenes o lecturas, independientemente de si aquello que la provoca se encuentra ante nosotros o nos ha sido devuelto por el contacto con la memoria. Se da, por consiguiente, un cruzamiento entre los *hiatos* del recuerdo y la sensación. En «Eterno pasado», Elitis es capaz de recuperar todo un mundo griego aparentemente perdido evocando los tactos o las visiones que, a fin de cuentas, no hacen sino *retejerlo* en la constelación de significantes que, en su calidad de *cosmos textual*, siempre había constituido. En ese aspecto, resulta superior la marca que cada objeto ha dejado en la memoria, y que lo conserva en un perpetuo estado originario, *revirginizando* nuestra experiencia gracias a la constante repetición de las evocaciones y sentidos que un día despertó, que el objeto mismo, sometido al desgaste de lo histórico¹⁶⁴: «Además, desde otro

¹⁶¹ Hay aquí, innegablemente, un valor platónico de la sensación y la memoria que conspira, ya, contra las pretensiones antimetafísicas de Elitis. El contacto con un objeto, especialmente si es griego, parece conducir al sujeto al hallazgo de su esencia o su modelo *eidético*, en el cual leer todas sus apariciones, en su vida y fuera de su vida. La memoria sería, entonces, antes que nada, el lugar donde se entra en contacto con el *εἶδος*, aunque acto seguido ello devuelva a la producción de *εἶδωλα*. Esta *metaforá*, sin embargo, que se desarrolla a partir de una concepción de la sensación como marca, determina, como veremos, una de las ambigüedades principales en el presunto monismo griego, oriental y antimetafísico de Elitis.

¹⁶² «Edad del recuerdo glauco» (*Orientaciones*): «Ελαιώνες κι ἀμπέλια μακριά ὡς τὴ θάλασσα / Κόκκινες ψαρόβαρκες πιο μακριά ὡς τὴ θύμηση», ELITIS, O. (2002), p. 60.

¹⁶³ Según Yota Alevisu, hay en Elitis una circularidad de la memoria que conduce desde la capacidad asociativa que en ella se descubre, con ayuda de los sentidos, hasta un traslado de la rememoración al presente que tiene por objeto devolver a la percepción psíquica pura de lo primitivo, al misterio del nacimiento de las cosas, es decir, al *reorigen*, cfr. ALEVISU, Y. (1997), p. 75.

¹⁶⁴ Aparte de que, es evidente, subyace al pasaje nuevamente la idea platónica de que en la memoria se preserva la esencia incorruptible de los objetos, o al menos la marca desde la cual llegar al *εἶδος* más fácilmente que desde el ámbito amenazante y mortífero de la historia.

punto de vista, si nos queda algo de lo pasado no es nunca el propio objeto; es el sentido indestructible que adquiere en nuestra mente tal como lo conocimos por vez primera. Por supuesto, hoy en día ya no se construyen ermitas, las barcas ligeras son de plástico, y los palomares no existen. Sin embargo, nos queda el aire de la soledad sobre el poyete encalado, el sonido que hace un cabo comido de sal que suelta una lona familiarizada con la mejilla del viento, y la posición que un día ocuparon las solitarias celdas de los pájaros»¹⁶⁵. Estas huellas de sensaciones, sin embargo, no difieren especialmente de las sensaciones mismas, concebidas asimismo como huellas. Sí nos dicen, por el contrario, que la memoria es isomorfa del libre devenir que se sustrae a la historia pero no al movimiento y al cambio, que se encuentra, por consiguiente, en el espacio de la refracción antiteleológica lograda por la membrana del instante. Y, en tanto superficie de *revelabilidad* o de *re-velación*, constituye una nueva membrana transparente sobre la cual se concentra la posibilidad del *reorigen*. Así, es contra su «parapeto» contra el que las sensaciones del pasado —que, como estamos viendo, no pueden *strictu sensu* denominarse así, dada su iterabilidad y su constante *autorreconstrucción*— chocan ocasionalmente generando una nueva refracción que nos conduce al subterráneo devenir *indemne* de lo poético: «Ante las casas viejas nos sentimos perplejos, como los perros ante sus dueños muertos. Damos vueltas, olfateamos, saltamos para atrapar en el aire partículas de olor de objetos que alguien amó: viejos baúles entreabiertos, pedazos de azúcar cande o el graznar de los ánades del jardín, tal como nos golpean en intervalos regulares y se encienden sobre el parapeto de la memoria»¹⁶⁶. Allí, en el seno de lo pasado y en el aislamiento de unos objetos no encadenados a priori en secuencia alguna de sentido, temporal o instrumental, encontraremos una eternidad que nos mantendrá en perpetuo *reorigen*: naciendo siempre a la vida contra la linealidad de lo histórico o lo natural, anclados en un estado de «brote» que nos preservará del destino deparado por el invierno. En la memoria, pues, aun existiendo la transformación y el movimiento, no existe la caducidad, inscrita ya en los objetos reales, por nuevos que sean: «Es preciso deshacerse de las cosas viejas actuales para que vengan a ti las pasadas; las pasadas eternas. Y para encontrarse siempre como los brotes, más allá

¹⁶⁵ «Άλλωστε, και από διαφορετικήν άποψη, αν μας μένει κάτι απ' τα παλιά δεν είναι ποτέ αυτό τούτο το αντικείμενο· είναι η έννοια η αδιάφθορος που παίρνει μέσα στο νου μας, όπως το πρωτογνωρίσαμε. Και βέβαια δεν χτίζονται πια σήμερα ξωκλήσια κι οι ελαφρές βάρκες είναι από πλαστικό και οι περιστεριώνες ανύπαρκτοι. Μας μένει όμως ο αέρας της ερημιάς πάνω απ' το ασβεστωμένο πεζούλι, ο ήχος που κάνει κάποιο αρμυρισμένο σχοινί που μαϊνάρει ένα караβόπανο οικείο στο μάγουλο του ανέμου και η θέση που κατείχαν κάποτε οι μοναχικές οι σκήτες των πουλιών», ELITIS, O. (1999), p. 49.

¹⁶⁶ «Eterno pasado»: «...μπρος στα παλιά σπίτια νιώθουμε αμήχανοι, όπως οι σκύλοι απέναντι στα χαμένα τους αφεντικά. Φέρνουμε γύρους, οσμίζομαστε, δίνουμε σάλτο να πιάσουμε στον αέρα ψήγματα μυρωδιάς από αντικείμενα που αγαπήθηκαν: παλιά σεντούκια μισάνοιχτα, κομμάτια κάντιο, κοασμούς από νηπτικά της αυλής, έτσι όπως μας χτυπούν κατά τακτά διαστήματα κι ανάβουν επάνω στο στηθαίο της μνήμης», *Ibidem*, p. 49.

del invierno»¹⁶⁷. Y ello con toda certeza porque la memoria ha logrado ya la transformación poética que impone la *mimesis de lo imposible*: la conversión de todo lo existente en imagen *indemne*, su *metaforización* circular. De ahí que, como el ámbito de la *grecidad*, la memoria sea fundamentalmente un texto o un entramado de significantes que se usurpan *espectralmente* a la historia a la par que conmueven sus cimientos a través de sus *apariciones* fantasmales (recordemos las etimologías que ponen en contacto las nociones de *φάντασμα* y *διαφάνεια*). Si, como vimos en un capítulo anterior, las imágenes (*εἰδωλα*) han de preceder a los objetos que las emiten —apropiándose así de la posición que correspondería a lo *propiamente real*, el *εἶδος* platónico—, extendiendo el imperio del simulacro (*in*)*significante* como único modo efectivo de *poetización* de la realidad¹⁶⁸, es natural que los recuerdos —las imágenes mnemónicas, las estampadas y las por construir— traten de sustituir a los objetos que los han producido, con el fin de *regenerar* e *indemnizar* el mundo: «Al final Las memorias mismas van tras de las cosas tratando de alcanzarlas Allí donde lo viejo vuelve también a parecer nuevo»¹⁶⁹.

Traer los recuerdos al presente, sustituir toda posibilidad de *presencia* del ser por las huellas de lo que ya no es, responde en el fondo a la más aplastante lógica del *hiato*. Supone insertar la apertura a la *significancia* del no ser, la hipóstasis de una nada infinitamente fructífera, *anterior a todos los algos* y, por tanto, isomorfa de la alteridad prenatal a la que nos conduce la *anamnesis*, sobre la solidez aparente de la realidad cotidiana. En el filo de la memoria, que es un filo primordialmente interior, lo que es (presente) y lo que no es (en su doble dimensión de pasado y de huella abierta, interminablemente, a la *significancia* de *otra cosa*) entran en contacto sin anularse, reinscribiéndose mutuamente en una partida en la que la ausencia tiene siempre las de ganar¹⁷⁰. Ese proceso lo reproduce *exteriormente* el arte, que según Elitis es el mecanismo que transforma la memoria en presente (*paron* o *par-ousia*). Sin embargo, hacer presente lo ausente no significa sino traer al primer plano de la experiencia, tal como sucedía en el instante, la *ap-ousia*, construir nuestra percepción del mundo sobre la base de una fuga de la *presencia*, de una inaprensibilidad de la *ousia*, perseguida y representada en tanto encarnación de lo *imposible* en la *revelabilidad* trazada por la memoria. Lo que importa respecto a ésta, lo que la

¹⁶⁷ «Χρειάζεται να πετάς τα σημερινά παλιά, για να σου ῥχονται τα περασμένα· τα παντοτινά περασμένα. Και να βρίσκεσαι πάντοτε όπως ο ροδαμός, πέραν πολύ του χειμῶνος», *Ibidem*, p. 50.

¹⁶⁸ Y aquí, en esta oscilación platónica-antiplatónica, Elitis volvería a «invertir el platonismo» de un modo ciertamente básico, tanto que es innegable que el platonismo sigue rigiendo con su dualismo metafísico, de uno u otro modo, grandes aspectos de esta poética, a pesar de todo.

¹⁶⁹ «De ramos»: «Τέλος Κι οι μνήμες παν κι αυτές πίσω απ' τα πράγματα να τα προφτάσουν Όπου τα παλαιά φαίνονται πάλι κι εκείνα σαν καινούρια», ELITIS, O. (2002), p. 205.

¹⁷⁰ Dado que «hacer la memoria presente», ¿no significa ya, también, conducirla al no ser, desalojarla de su condición de memoria —doble negación— para instituir la en presente?

diferencia de su funcionamiento en Occidente, donde se limita a repetir sucesos vívidos, es el amplio núcleo abisal, isomorfo de la *physis* (hipóstasis interior y, por tanto, purificada de la *physis*, *sobrenaturaleza* en la medida en que pertenece al ámbito moderno del secreto y la trascendencia, la psique), que no cambia y en cuyo vacío y receptividad, como en el hielo blanco de las estalagmitas, puede descubrirse una infinita *construibilidad* en todas direcciones. Elitis vuelve a poner el acento en la cualidad no de *recordar algo*, sino de recordar sin objeto, recordar la nada y actualizarla para desencadenar el desplazamiento topológico y el doble gesto de lectura-escritura. En esta dimensión más profunda de la memoria, la que corresponde a una filosofía *premoderna* y, por tanto, griega y oriental —antimoderna—, el artista descubre una «segunda hipóstasis» del mundo, más cercana a la verdad —a lo *indemne*— no por hallarse del lado de las esencias (o no sólo), sino por constituir un depósito de imágenes independientes de las que nos proporciona el intercambio cotidiano. La memoria se hace así *anamnesis* y, abriéndonos a espacios que en apariencia nos están vedados, nos *re-vela* representaciones de lo *imposible* —de lo que se encuentra *antes y más allá* de nuestra experiencia— que trasladar al arte para convertirlo en *sobrenaturaleza* y en *re-velación poiética* de lo inconcebible. Una cierta pulsión jungiana y, sobre todo, platónica¹⁷¹, comparece en este texto, insertando su compromiso entre la poética de la *revelabilidad* y una aspiración metafísica convencional:

Durante mucho tiempo el hombre lo ha pretendido, y se ha convencido a sí mismo de emocionarse ante la repetición en su interior de instantes que ha vivido en el pasado y que constituyeron la chispa primera de su contacto con las cosas. Y, sin duda, un mecanismo como ése no estaba equivocado, puesto que el arte, en el fondo, es transformación de cierta memoria en presente. Con la diferencia de que la memoria —hay que subrayar esto— tiene exactamente la misma composición que el mundo natural. Es decir, tiene una superficie perturbada por sucesos efímeros y un núcleo estable y sólido como la estalagmita que forman, cayendo continuamente durante un período de tiempo inconcebible, las gotas.

¹⁷¹ Es probable que ningún crítico lo haya advertido hasta el momento, pero repasando la obra poética y ensayística de Elitis, se observa una curiosa bilocación: mientras que en los textos de crítica de arte, el autor se muestra feroz partidario, por lo general, del platonismo, en su obra poética o en su reflexión filosófica, por el contrario, muestra una tendencia antimetafísica, y por tanto antiplatónica, notable —con las correspondientes excepciones, naturalmente—, como venimos viendo. Resultaría interesante indagar en las causas de que la crítica de arte se convirtiera para él, aun cuando aduce las mismas motivaciones, en el reducto de defensa de un platonismo que rechazó en el resto de su obra como emblema del clasicismo griego que había tergiversado, vendiéndose de algún modo a Occidente, las esencias de la *grecidad*. Ésta se hallaba, en su opinión, mejor representada en el orientalismo de los presocráticos o de los Padres de la Iglesia.

Sin duda, muy lejos, en el fondo del alma colectiva, existe en estado latente la segunda hipóstasis del mundo, la real, condensada en pocas líneas, y que dista tanto más de lo que llamamos “impresión” cuanto más se acerca a lo que llamamos “verdad”. El error del arte occidental ha residido en gran parte en dejar de lado la dimensión estable de la memoria para refugiarse en la anecdótica. Y eso cuando los artesanos de Oriente, mucho más sabios, habían intuido desde hacía ya tiempo que existe un depósito de formas que, aparentemente, no tienen nada que ver con las que nos proporcionan los intercambios cotidianos de impresiones, pero constituyen su quintaesencia.¹⁷²

Como ya hemos visto fugazmente y algunos críticos han señalado, en el *Axion Estí* la memoria desempeña también un papel fundamental asociada a un sentido que para Elitis se encuentra inscrito desde el principio en su interior: lo griego. Dada su vinculación, recién repasada, con la *textualidad griega* y todas las fuerzas que actúan en ella, así como con los mecanismos de sustracción a la historia, no podría ser de otra manera. En el fondo, el poema se tiende sobre la distancia del *entre* que determina la memoria: un movimiento que, como el arte, trae el pasado al presente desencajando en el blanco de su *revelabilidad* certezas e identidades. Ésa es la razón de que el «Génesis» comience, ya, representando el espacio de un *punto cero* de la historia que, sin embargo, contiene las señales de un pasado compendiadas sobre su hendidura. La fusión entre el héroe actual (el Poeta) y su *alter ego* de «muchos siglos antes» nos pone enseguida sobre aviso de que este «Génesis» es únicamente un *reorigen* en el cual se hallan inscritos otros muchos, y de que el tiempo del poema, eludiendo las determinaciones de pasado y presente, se vuelve indecible¹⁷³. De hecho, se menciona explícitamente ese proceso que según Elitis

¹⁷² «El escultor Iristos Capralós»: «Για ένα μεγάλο διάστημα ο άνθρωπος ζήτησε κι έπεισε τον εαυτό του να συγκινηθεί από την επανάληψη μέσα του στιγμών που έζησε κάποτε και που αποτελέσανε τον πρώτο σπινθήρα της επαφής του με τα πράγματα. Και, βέβαια, ένας τέτοιος μηχανισμός δεν ήτανε λανθασμένος, αφού η τέχνη, στο βάθος, είναι μετατροπή κάποιας μνήμης σε παρόν. Με τη διαφορά ότι η μνήμη —πρέπει να το προσέξουμε αυτό— έχει κι εκείνη τη σύσταση ακριβώς του φυσικού κόσμου. Έχει, δηλαδή, μία επιφάνεια ταραγμένη από εφήμερα γεγονότα κι έναν πυρήνα σταθερό και σκληρό σαν το σταλαγμίτη που σχηματίζουν σε απίθανο μάκρος χρόνου με την εξακολουθητική τους πτώση οι σταγόνες. / Το δίχως άλλο, πολύ μακριά, στα βάθη της ομαδικής ψυχής, υπάρχει σε κατάσταση ηρεμίας η δεύτερη υπόσταση του κόσμου, η πραγματική, συμπυκνόμενη σε λίγες γραμμές, και που απέχει τόσο περισσότερο απ’ αυτό που ονομάζουμε “εντύπωση” όσο πλησιέστερα βρίσκεται στο άλλο, που ονομάζουμε “αλήθεια”. Η πλάνη της δυτικής τέχνης ήταν, σε μεγάλο μέρος, ότι παραμέρισε τη σταθερή για να καταφύγει στην ανεκδοτολογική φάση της μνήμης. Και αυτό, τη στιγμή που οι πολύ πιο σοφοί τεχνίτες της Ανατολής είχαν από καιρό διαπισθανθεί ότι υπάρχει μία παρακαταθήκη μορφών που, φαινομενικά, είναι άσχετες απ’ αυτές που μας προσφέρουν οι καθημερινές εναλλαγές εντυπώσεων, όμως αποτελούν την πεμπτουσία τους», ELITIS, O. (2000), p. 584.

¹⁷³ Ello determina, según Ifiyenia Triadu-Capsomenu en su artículo «Αφηγηματικές δομές στο *Αξιον Εστί*», que el *siempre* consagrado por la obra sea una eternidad basada en el movimiento y no en el estatismo hierático, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 279.

lleva a cabo el arte: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo / Sentí cómo vino y se inclinó / sobre mi cuna / la memoria misma hecha presente»¹⁷⁴. Es Grecia, representada escrituralmente en el poema, la que se erige sobre este tránsito de la memoria¹⁷⁵ que desrealiza el presente y no le permite ser sino en la fuga constante del signo, en la *espectralidad* del texto. De ahí su isomorfismo con el gesto fundamental del arte y de la poesía. La memoria constituye a la vez el blanco originario de la *revelabilidad* encadenada que construye *lo griego*, y el testimonio de la imposibilidad de todo origen puro. Grecia, como el poema, es ese tránsito, la imposibilidad de un relato o de una historia —la conspiración, sobre todo, contra la Historia— que ordene una serie imaginal sólo concebible como yuxtaposición de escrituras. Todo lo cual, indudablemente, tiene una relación innegable con el deseo de Elitis, ya señalado anteriormente, de arrebatarse a Grecia del terreno de la ideología y el debate político, retrotrayéndola a la condición de producto estético y cultural. Cimentándola sobre el blanco de la memoria, el poeta la convierte en mimesis de lo *imposible*, es decir, en texto u objeto artístico, representación de lo que nunca fue presente, repetición pura que se sustrae a las determinaciones de la historia y de la ideología. No se trata de hacer, por consiguiente, un retrato literario del país, sino de convertirlo en materia imaginal y escritural que no tiende hacia fin alguno ni persigue un destino histórico, sino que circula entre una constelación de sentidos dentro de la cual pasado y presente apenas sirven para delimitar un tiempo blanco, el tiempo que los atraviesa y los entrelaza sin identificarse con ellos: el propio trayecto de la memoria, el devenir inclausurable, el blanco o *khora*. Erigir a Grecia sobre el fondo de la memoria, o sobre su impulso de ascensión —semejante al que conduce a la inocencia del inconsciente hacia la visibilidad *re-veladora* del yo—, no quiere decir inmovilizarla sobre un pasado mítico, sino apartarla de toda teleología de la historia, arrebatarla a la linealidad hegeliana de un progreso que, en la lucha de bandos de la Guerra Civil contemporánea a la composición de la obra, reproduce incluso la dialéctica destinada en apariencia a generar una síntesis secuencial. Huyendo a las profundidades de la memoria *oriental*, allí donde se refugia la «segunda hipóstasis» del cosmos con todo su depósito de imágenes *posibles* e *imposibles*, Grecia es identificada con el devenir de sus universales (ese devenir que se reteje en el *hiato* del instante o de la propia memoria), con una condición imaginal que la dibuja en el círculo de los significantes y no en la historicidad de los significados, marcados por un origen y un *telos*. Esos

¹⁷⁴ «Και αυτός αλήθεια που ήμουν Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό / Ένωσα ήρθε κι έσκυψε / πάνω απ' το λίκνο μου / ίδια η μνήμη γινάμενη παρόν», ELITIS, O. (2002), p. 121.

¹⁷⁵ No estoy de acuerdo, por tanto, con la afirmación de Paola Minucci, que atribuye a la memoria la reintegración de un tiempo mítico al presente, cfr. MINUCCI, P. M. (1986), pp. 303-304.

significados (ideologías, luchas históricas, destinos colectivos, etc.) son siempre traídos desde el exterior con el fin de *traducir* Grecia a un sentido, de arrancarla por tanto a su condición de significante (*reorigen* constante de la *significancia* que determina su eternidad, eterno retorno de la obra de arte que se representa siempre por primera vez) y romper el *himen* que, *revirginizando* la experiencia humana, se instala desde siempre sobre la cultura occidental como *diferencia* y *mesianicidad* cotidiana. Traducir Grecia a un sentido implica, en consecuencia, asimilarla a una alteridad cerrada y definida (la de los valores extranjeros) frente a la alteridad abierta e inclausurable (la de lo Abierto) con la que por esencia establece un intercambio constante en el filo entre ser y no ser. Así que el hecho de que Grecia *signifique algo* en un presente (algo como una organización social marxista, o liberal, o autoritaria) no supone su identificación con su *propio* destino y por tanto la conquista de su identidad, sino la total alienación de su *impropiedad* constitutiva, su conversión en *otra cosa* que taponaría con su rotundidad el flujo de imágenes y de representaciones sobre las que se asienta. Así pues, igual que el *Axion Estí* tematiza su falta de inicio o planteamiento —a pesar de partir de un «Génesis»—, dado que todo está *ya*, siempre, en marcha, y cada génesis no puede ser sino la mimesis de uno que nunca existió; al igual que carece de un final o un desenlace, contra lo que ha querido verse —pues no responde sino superficialmente a la dialéctica hegeliana—, puesto que el *cosmos textual* de «El Gloria» se traza sobre el *siempre* de una escritura que no podría cerrarse al no constituir un relato ni encontrarse sometida a *un* sentido, Grecia debe eludir igualmente las constricciones de toda teleología y ser restituida en su carácter de devenir perpetuo. No, en consecuencia, en un pasado mítico premoderno que debería hacerse presente a través de la memoria —con el fin de devolver a Grecia a lo que *realmente es*—, como muchos críticos han querido ver¹⁷⁶, sino en el gesto antimoderno del desalojo de toda singularidad del presente y de toda direccionalidad hacia el futuro, que se logra a través del vacío de la memoria, en el cual la sucesión de los tiempos queda suspendida y es posible moverse con la misma efectividad en todos los sentidos. Es de este modo como todos los estratos de Grecia se encuentran presentes (en su ausencia o *ap-ousia*) en cada uno de los *puntos* de su temporalidad, dejándose leer simultáneamente sobre la indecidibilidad de la memoria. Y es así, también, como las imágenes yuxtapuestas, aisladas y reinscritas en «El Gloria», no se limitan a ser ocurrencias presentes, exclusivas e irrepetibles de los objetos que conforman el cosmos griego (pues la iterabilidad es el rasgo principal

¹⁷⁶ Pues el conservadurismo antioccidental de Elitis, que curiosamente se traduce en más de una ocasión en prácticas literarias que casi podríamos considerar «posmodernas», va mucho más allá de la oposición de contenido entre lo griego y lo europeo. Se trata, más bien, del deseo de postular lo griego como otra forma de comprensión, como una articulación distinta, y superior, de la experiencia de lo humano o, incluso, como la articulación eminentemente humana de la experiencia.

de esta escritura), pero tampoco categorías ideales que desde su trascendencia pura nos permitan acceder a todas sus materializaciones históricas. Más bien cada imagen se halla recorrida, *desapropiada* y abierta a las demás por este *haz de luz* de la memoria —o de la *grecidad* o la poesía, al fin y al cabo de la *hendidura* o el *hiato*— que reinscribe en ella —y a partir de ella— todas sus apariciones como un bagaje no acumulativo sino simultáneo e inherente a su condición de mimesis y repetición¹⁷⁷.

De ahí que en «La Pasión», en su lucha contra la historia, el Poeta —que habla en nombre de Grecia— afirme haber cimentado sus moradas sobre la memoria. Sobre ese espaciamiento, sobre ese intersticio de no ser que según Lina Lijnará permite el paso de la oscuridad a la luz —acaso el ascenso de la pura alteridad desde el abismo del inconsciente, como en «Delos»— y la salvación de su pueblo¹⁷⁸, podrá empezar a restituirse la transparencia del cosmos (su *significancia*) que la historia ha desalojado¹⁷⁹: «Contra los terremotos contra las hambrunas / Contra los enemigos contra los míos / Me opuse me contuve me envalentoné me fortalecí / Una y dos y tres veces / Cimenté mis moradas yo solo en la memoria»¹⁸⁰. Poco después, la memoria se convierte en el *punto exacto* sumido en las profundidades de la tierra cuya expansión determinará la restauración de la ahistoricidad griega: «Se agitó como esperma en la oscura matriz / El insecto terrible de la memoria en la tierra / Y como muerde una araña así mordió la luz / Refulgieron las playas y todo el mar»¹⁸¹. Nuevamente blanca, como esperma, parece representar el punto de fuga que dilatará la hendidura en el tiempo de la historia y recuperará el devenir del instante. Es la misma nada o el espaciamiento que lo hace nacer todo, en este caso además de modo explícito como (*re*)*tejido* o *texto* fundado en una potencia central (la araña que trama su tela) que se expande circularmente generando a la vez una iluminación —pues la mordedura de la araña es la mordedura de la luz, identificada también con la memoria— y una constelación de significantes *entretejidos* desde la indecidibilidad de un centro. En el salmo quinto, inmediatamente posterior, la fusión de la luz y la

¹⁷⁷ De todo lo cual puede deducirse que el funcionamiento colectivo de la memoria es idéntico al individual: en ambos casos se trata de convertir en *signo* al ente y sacarlo de sí para ponerlo en contacto con lo Abierto, bien sea la memoria prenatal o la constante elusividad del origen.

¹⁷⁸ Cfr. LIJNARÁ, L. (1980), pp. 67-68.

¹⁷⁹ Ello sucede, sintomáticamente, en el mismo texto en que el Poeta afirma haber «desesperado a la muerte» y «mordido en el Tiempo», es decir, allí donde con gestos isomorfos de la memoria, con la fuerza intersticial de la poesía, ha logrado desmecanizar la *máquina* del destino y de la muerte: la linealidad teleológica del tiempo.

¹⁸⁰ Oda tercera: «Στο πείσμα των σεισμών στο πείσμα των λιμών / Στο πείσμα των εχθρών στο πείσμα των δικών / Μου, ανάντισα κρατήθηκα / ψυχώθηκα κραταιώθηκα / Μία και δυο και τρεις φορές / Θεμέλιωσα τα σπίτια μου / στη μνήμη μόνος», ELITIS, O. (2002), p. 142.

¹⁸¹ Oda cuarta: «Σάλεψε σαν το σπέρμα σε μήτρα σκοτεινή / Το φοβερό της μνήμης έντομο μες στη γη / Κι όπως δαγκώνει αράχνη δάγκωσε το φως / Έλαμψαν οι γιαλοί κι όλο το πέλαγος», *Ibidem*, p. 144.

revelabilidad con la memoria se ahonda. En lugar de hallarse en las profundidades del inconsciente —o de la caída infernal en la historia y en el significado—, se encuentra ahora sobre las montañas, bajo la figura de la zarza ardiente: «Mis cimientos en las montañas / y los pueblos levantan las montañas sobre sus hombros / y encima de ellos arde la memoria / zarza incombustible»¹⁸². Y, si bien parece referirse a la llama de la tradición que el «pueblo griego» mantiene encendida como garantía de su perpetuación, es innegable la alusión a la *re-velación* mística y a la *mimesis de lo imposible* (visibilidad de lo que no puede verse, *himen* tendido entre Moisés y Dios sobre el Sinaí) que opera la memoria como espaciamiento del sentido y fundamento de la reconstitución de Grecia sobre el hueco de la *significancia*. Por algo el fuego de la zarza no consume su objeto —no retira velo alguno para producir el significado—, sino que dilata el período de la combustión contra toda lógica, como si repitiera el ensanchamiento del relámpago que había de desencadenar la imaginalidad en el instante. Así es como de pronto «el tiempo se asusta / y cuelga los días de los pies», es decir, invierte su curso gracias a la acción, *poiética* y *maquinal*, de esta memoria griega que parece devolvernos, como el instante, al tiempo de una *sobrenaturalidad* reconstruida. Y, acto seguido, hablando por una serie de intersticios, asentada en ellos, nos certifica *metafóricamente* —dada la circularidad entre altura y profundidades en que parece moverse sin cesar— la posibilidad del *reorigen*, ofreciéndonos una figura de la *resurrección* del Dios cristiano: «¡Sólo tú hablas por el tajo de la piedra / tú afilas el rostro de los santos / y tú arrastras a la orilla del agua de los siglos un lirio de resurrección!»¹⁸³. Esa flor de primavera nos habla también del eterno retorno del ciclo natural, un eterno retorno que, siguiendo los postulados de Nietzsche¹⁸⁴, no es tanto la repetición inacabable de los mismos sucesos, sino la circularidad metafórica de la *mimesis* o de la obra poética, nacida como imitación pura, sin referente. Exactamente como el *Axion Estí* o como la imagen de Grecia que Elitis pretende consagrar. De ahí que la memoria, en su contacto con el hombre, ponga en marcha el regreso de la primavera y la apertura al blanco de una *revelabilidad* que, sustrayendo materia a las tinieblas de la muerte, el *telos* o el significado —isomorfos aquí—, promete la restauración de la *significancia* y la *textualidad* infinitas: «¡Tocas mi mente y se duele la criatura de la Primavera! / ¡Castigas mi mano y emblanquece en las tinieblas!»¹⁸⁵. Y cierra circularmente el

¹⁸² «Τα θεμέλιά μου στα βουνά / και τα βουνά σηκώνουν οι λαοί στον ώμο τους / και πάνω τους η μνήμη καίει / άκαυτη βάτος», *Ibidem*, p. 145.

¹⁸³ «Εσύ μόνη απ' την κόψη της πέτρας μιλάς / Εσύ την όψη των αγίων οξύνεις / κι εσύ στου νερού των αιώνων την άκρη σύρεις / πασχαλιάν αναστάσιμη!», *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁴ Cfr. PARDO, J. L. (2007), pp. 307-308.

¹⁸⁵ «Αγγίζεις το νου μου και πονεί το βρέφος της Άνοιξης! / Τιμωρείς το χέρι μου και στα σκότη λευκαίνεται!», ELITIS, O. (2002), p. 145. Las semejanzas con los términos planteados en «Delos» son

poema, repitiendo los versos citados más arriba, como si quisiera demostrar que la zarza de la memoria sigue ardiendo interminablemente, aun cuando pueda desencadenar en su hendidura o en su contemplación toda una serie de imágenes desarrolladas en el texto. El cual, como corresponde a toda la obra e incluso a Grecia, reproduce en su circularidad el eterno retorno y se instituye, una vez más, en mimesis de mimesis, imitación del mecanismo de la memoria que, a su vez, surge *ya* como imitación indecible.

Lo cual quiere decir que, del mismo modo que antes hemos leído a través de otras formas del *hiato* como el blanco, la hendidura o el *reorigen* el proceso escenificado en el *Axion Estí*, la estructura que lo recorre y nos permite situar en él el mecanismo fundamental que rige la poesía y la poética de Elitis, ahora es la memoria, en tanto nuevo nombre de la serie, la que parece dibujar en su lógica, igual pero diferente, el trazo que guía la narratividad imposible de esta obra. El *Axion Estí* se ofrece, por consiguiente, a todo un *haz* de lecturas que son la misma lectura y que dan testimonio, en su sucesión y su *metaforicidad* incontenible —en la acumulación de nombres y ejes de *desciframiento*—, de la *impropiedad* de la lectura madre, contagiada a todas ellas. La memoria, como simultáneo recuerdo y olvido de estos nombres, presentificación y ausencia, borradura de sí misma e imposibilidad del ser, *construibilidad* y *espectralidad* constantes o circularidad de la mimesis, parece, según hemos visto, una figura perfecta para renombrar, a la espera de nuevas escrituras, este gesto que no sólo es el del *Axion Estí* a la busca de recuperar la transparencia de la *grecidad*, sino también el de toda la obra de Elitis en su poética de la *revelabilidad* y el espaciamiento. Veamos ahora, cerrando —falsamente— el círculo del tiempo, cómo llegar al fin es reinscribirse siempre en un principio.

2.2.2.3. *La muerte como archiespaciamiento*

Tratando de combatir el tópico generalizado en la crítica griega de hace unas décadas, que afirmaba que la muerte sólo adquiere una posición central en la obra de Elitis con el *Diario de un abril invisible*, de 1984¹⁸⁶, muchos de los estudiosos más recientes han convertido en un nuevo lugar común la referencia al *tema* de la muerte como uno de los que comparecen con más asiduidad en su poesía¹⁸⁷. Desde sus primeros libros, aseguran, la muerte ha sido reiteradamente tematizada por Elitis para

notables: no sólo se repite el blanco, sino también la imagen del recién nacido como efecto del contacto con la memoria.

¹⁸⁶ Cfr. por ejemplo VITTI, M. (2000), pp. 319-320, o BERLÍS, A. (1992), p. 31.

¹⁸⁷ Sorprendentemente, también Vitti, VITTI, M. (1998), p. 81, o MANOS, A. (1998), pp. 76-77.

contraponerla al ámbito de supervivencia o *indemnidad* que es la poesía¹⁸⁸. En un discurso de dualidades, ha sido desplazada, por lo tanto, al ámbito del mal. Sin embargo, en un mundo eminentemente sígnico como el de Elitis, ¿qué valor puede tener la muerte? ¿No se encuentra ya, de algún modo, inscrita en la configuración de todo significativo? ¿No posee un sentido como mínimo ambiguo en el movimiento de *autoinmunización* que lleva a cabo la poesía para *indemnizar* la vida?

Sería imposible, y se halla fuera de mis pretensiones, repasar todas las ocurrencias de un *tema* de la muerte en Elitis. No pretendo tampoco aludir a las distintas valencias que la muerte adquiere en su obra. Baste decir a este respecto que el mejor reflejo del rechazo de la muerte y la caducidad viene dado precisamente en el despliegue de las estrategias textuales y escriturales que tratan de eludir el *telos* de la historia o el significado¹⁸⁹, entendidos ambos como las inasumibles marcas de una finitud¹⁹⁰. Pero, en una trama inagotable de signos y sentidos como la que pretende disponer Elitis, es imposible no encontrarse antes o después, incluso en el reverso de cada hilo¹⁹¹, con una pieza llamada «muerte», aquella misma que pretendía desalojarse y sin embargo regresa pertinaz una y otra vez ante la imposibilidad de dejarla fuera. ¿Cómo hacerlo, puesto que el mismo espíritu de la textualidad griega excluye todo *afuera*? Me centraré, por tanto, en revisar muy brevemente algunos de los mecanismos y los entrelazamientos por los cuales la muerte se *reinscribe* y se revaloriza como una suerte de archiespaciamento que la convierte, desde su enemistad irreconciliable, en isomorfa de la poesía e incluso componente fundamental del esquema desestructurante del *hiato*. Son ellos los que nos revelarán, sin apenas esfuerzo, que la muerte no es un *tema* que aparezca antes o después en la obra de Elitis, sino que se encontraba *ya*, desde siempre, dentro de la noción escritural de su poesía.

Como el hueco de un signo, la muerte nos marca y nos constituye en lo que somos; nos vierte al exterior y nos incita a comunicarnos, como quería Rilke, con lo Abierto; determina, en suma, la forma de nuestra experiencia: «Es antes de conocerla cuando te deteriora la muerte; / viviendo con las marcas de sus dedos sobre nosotros / semisalvajes el pelo revuelto nos inclinamos / gesticulando sobre arpas

¹⁸⁸ Cfr. por ejemplo JADSIYACUMÍ, M. (2004), p. 128; PROÍMU-ERINAKI, M. (1997), pp. 99-100; CAPSOMENOS, E. G. (2005), pp. 37-49; o TSOTSORÚ, A. (1986), p. 370, entre otros muchos.

¹⁸⁹ Ambos, por otra parte, generados *maquinalmente* por medio del artificio, como se dice en «El paraíso original» de *María Nefeli*: «sabiendo que la única muerte la única es aquella / que los hombres han creado con su mente» («ξέροντας πως ο μόνος θάνατος ο μόνος είναι αυτός / που έφτιαξαν με το νου τους οι άνθρωποι»), ELITIS, O. (2002), p. 398.

¹⁹⁰ También, por supuesto, hay afirmaciones en los textos de Elitis que relegan explícitamente a la muerte a la categoría del mal absoluto que es preciso combatir. Sólo me referiré a ellas, sin embargo, lateralmente.

¹⁹¹ En «El Gloria» del *Axion Estí* se menciona ya «el poema que arde y resuena la muerte» («το καιούμενο ποίημα και ηχείο θανάτου»), *Ibidem*, p. 180.

incomprensibles. Pero / el mundo se va... / Ay ay lo bello no se repite / no se repite el amor»¹⁹². Pero, si por un lado es una marca negativa que nos incita a vivir en lo fugaz y en el hueco del no ser, constituye precisamente por ello el espaciamiento que persigue la poesía para alcanzar, *autoinmunitariamente*, un territorio de libertad y frescura más allá de las constricciones de la representación común: «es tiempo de que derribemos los muros / quiero decir de que abramos en el tejado / el hueco que nos permita / ascender en la misma tierra un instante / ¡hasta la frescura de las tumbas!»¹⁹³. Se hace necesario, en consecuencia, reinscribir la muerte en el curso de la vida para lograr, como en el instante, tocar algo del paraíso que reside en otra forma de escritura, en una sintaxis diferente, como veremos, de los materiales del tiempo. Pero si algo implica la estructura del *hiato* y la *significancia* que recorre como una grieta toda la poesía de Elitis, según venimos analizando, es la permanente presencia de una ausencia que puede identificarse con la muerte, la *ap-ousia* que determina la extrema construcción sónica del mundo y constituye, por consiguiente, una cierta condición fundacional. Esa *presencia* de la muerte representa la garantía de toda lucha contra la muerte, la imposibilidad misma del morir en un procedimiento *autoinmunitario*¹⁹⁴, la constante apertura a la alteridad en la *significancia*. No es extraño, pues, que esta estructura textual que se *reteje* incesantemente para suspender la amenaza de un *telos* y diseminar, recomponiéndolo, el (*re*)origen —escondiéndolo de este modo a la siempre acechante clausura del sentido—, se halle volcada, en su doble dimensión sónica y *religiosa*, sobre el espaciamiento y la apertura indecible de la muerte, como si ésta

¹⁹² «Patmos»: «Εἶναι πρὶν τὸν γνωρίζεις ποὺ αλλοιώνει ὁ θάνατος· / ἀπὸ ζώντας με τὶς δαχτυλιές τοῦ ἐπάνω μας / ἡμιάγριοι τὸ μαλλί ἀναστατωμένο σκύβουμε / χειρονομώντας πάνω σ' ἀκατανόητες ἄρπες. Ἀλλ' / ὁ κόσμος φεύγει... / Ἄι αἱ δύο φορές τ' ωραίο δε γίνεται / δε γίνεται ἡ ἀγάπη», *Ibidem*, p. 370.

¹⁹³ «Alta Tarquinia»: «Καὶρός να ρίξουμε τὰ τεῖχη / θέλω να πῶ ν' ανοίξουμε στὴν οροφή / τὸ πέρασμα ποὺ θα μας ἐπιτρέψει / μέσ' ἀπ' τὴν ἴδια γῆ γιὰ μία στιγμὴ ν' ἀνέβουμε / ὡς τὴ δροσιά τῶν τάφων!», *Ibidem*, p. 402.

¹⁹⁴ La presencia de la muerte, de un modo u otro, en el sistema sónico de Elitis, indica una vez más que su poesía responde al *automatismo* de lo religioso que cifra toda posibilidad de *super-vivencia* en un paso *autoinmunitario* por la muerte. El par muerte-resurrección o *reorigen* se encuentra estrechamente ligado en más de una ocasión, asociado además a la propia poesía como potencia *indemnizadora*: «Con cada ola de la Poesía que regresa hasta mí tras haber golpeado en mi primera juventud, me siento más cerca de la luz. El concepto de Resurrección está indisolublemente unido en mi interior al concepto de la Muerte, pero muy atrás, en esa zona secreta que es también la antecámara del Nacimiento» («Με κάθε κύμα τῆς Ποίησης ποὺ μου ξανάρχεται, ἀφ' οὗ προηγουμένως χτυπήσει στὴν πρώτη μου νεότητα, νιώθω νὰ βρίσκομαι πιο κοντὰ στο φῶς. Ἡ ἐννοια τῆς Ἀνάστασης ἀναπόσπαστα εἶναι δεμένη μέσα μου με τὴν ἐννοια τοῦ Θανάτου, ἀλλὰ πολὺ πίσω, ἐκεῖ, στὴν περιοχὴ τῆς μυστικῆς, ποὺ εἶναι καὶ ὁ προθάλαμος τῆς Γέννησης», «Antes que nada la poesía»), ELITIS, O. (2000), p. 30. Sobre la *super-vivencia* como comprensión o reinscripción de la muerte en el *automatismo* de lo religioso, véase este ilustrativo texto de Amador Vega: «Tanto en el cristianismo como en las religiones orientales lo que se entiende por vida, la vida eterna, pasa inevitablemente por una comprensión de la muerte. [...] Pero no es la muerte física lo que se espera —la autonegación no es un suicidio—, es la comprensión del sentido de la vida a través de la conciencia de la muerte, de la nada que se presenta como punto cero», VEGA, A. (2002), p. 59.

fuera otro nombre del *hiato* o la *revelabilidad*. Otro nombre, en definitiva, de la poesía, que la hace resonar y habita sobre el espacio de su ausencia, sobre el *entre* de la espera entre la extinción y el renacimiento. En el poema «La Pallida Morte», de *Las Elegías de Oxópetra*, se pone de manifiesto esta vecindad privilegiada del Poeta con su ámbito. Es él, como vimos, el único entre los mortales que puede decir algo sobre la muerte, pues convive con su mecanismo y lo pone en marcha una y otra vez en sus poemas, habita sobre su filo y lo traspasa reiteradamente, retejiéndolo y reinscribiéndolo en el carácter testamentario de su escritura, de toda escritura: «Pues los hombres también aman las tumbas y con veneración amontonan sobre ellas hermosas flores / Pero de entre ellos, la muerte, nadie sabe decir nada / Salvo el poeta. El Jesús del sol. El que después de cada sábado resurge / Él. El que Es, el que Fue y el que Vendrá»¹⁹⁵. Dicha apertura hacia la muerte convierte al conjunto de la experiencia en un signo, del mismo modo que lo hacía la *anamnesis* platónica. En este caso, sin embargo, el ser no se abre a la alteridad que le ha precedido —a una *pre-historia* de sí—, sino todo lo contrario: se convierte en significante de un futuro asimismo indeterminable que ha de significar la total *desapropiación* de su identidad, la plena transparencia de un archiespaciamento que el hombre percibe como modelo del que se encuentra reinscrito y diseminado en el esquema de la *significancia*. Un espaciamento absoluto¹⁹⁶ que, no obstante, sólo parcialmente posee un privilegio jerárquico sobre el resto de espaciamentos que componen la serie. Pues, arrebatado a un afuera que amenazaba la *integridad* del conjunto, conspira ahora desde el interior del sistema contra los que eran sus isomorfos *naturales*: Dios, el sentido o el logos como clausura metafísica¹⁹⁷.

Así pues, la Grecia de Elitis, su textualidad, su noción incluso de *reorigen*, en la medida en que pretenden sustraerse a la metafísica para evitar la muerte, necesitan acogerla *en otro sentido* como condición misma de su *super-vivencia* y su perpetuidad. Ella marca su necesario contacto con una alteridad irreductible, su valor

¹⁹⁵ «Επειδή και οι άνθρωποι αγαπούν τους τάφους και με ευλάβεια σωρεύουν όμορφα λουλούδια εκεί / Όμως απ' αυτούς, ο θάνατος, κανένας δεν γνωρίζει τίποτε να πει / Μόνον ο ποιητής. Ο Ιησούς του ήλιου. Ο μετά κάθε Σάββατο ανατέλλοντας / Αυτός. Ο Είναι, ο Ήταν και ο Ερχόμενος», ELITIS, O. (2002), p. 559.

¹⁹⁶ «Ahora bien, el espaciamento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir —o esta deriva— no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir de la *economía de la muerte*. Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente», DERRIDA, J. (1971), p. 89.

¹⁹⁷ «La subordinación de la huella a la presencia plena que se resume en el logos, el sometimiento de la escritura bajo un habla que sueña con su plenitud, tales son los gestos requeridos por una onto-teología que determina el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia, como parusía, como vida sin diferencia: otro nombre de la muerte, metonimia historial donde el nombre de Dios mantiene la muerte a distancia», *Ibidem*, pp. 92-93.

interminablemente significativa, su alianza irrenunciable con la escritura¹⁹⁸. No consiste, pues, no puede (sólo) consistir, como han querido ver algunos críticos¹⁹⁹, en un estado prepoético de plenitud (presumiblemente del sentido), sino que se halla imbricada en el propio tejido de la poesía en tanto huella del signo que la hace posible y la trastorna *desestructurándola* en su misma estructuración, como hemos visto. Es, por tanto, también, otro nombre de la poesía. Y, acaso por ello, como ha señalado Mario Vitti²⁰⁰, Elitis evita mencionarla explícitamente en sus primeras obras, le niega un *nombre propio* y la da a leer en el hueco de otras palabras, en el esquema general de sus poemas y en la *metaforicidad* o *heliotropismo* —el heliotropo puede ser, aquí, una flor funeraria— de su escritura poética. En el poema «Palíntropo»²⁰¹ encontramos un magnífico ejemplo. El texto se refiere primordialmente a la muerte, tematizada, como sucedía con la memoria en el salmo quinto de «La Pasión», bajo una estructura circular de iterabilidad prescrita ya en el título, donde leemos la palabra «tropo» sometida al eterno retorno del prefijo *πάλιν*. Como si todo comenzara *ya* con una alusión al desplazamiento tropológico infinito que conduce circularmente del blanco de una ausencia al blanco de otra ausencia —en este caso la muerte— en una *mimesis de lo imposible* que dibuja en su trazo el elemento que ha de *representar*. O como si quisiera subrayarse que, lejos de constituir un *telos* que clausure la linealidad de la *significancia* o el libre juego del devenir, la muerte es el espaciamiento de un *reorigen* que vuelve siempre en los intersticios de la escritura con el fin de regenerarla. Sea como sea, el poema comienza aludiendo a ella a través de eufemismos, inscribiéndola pues en el envés de todo significativo, que se convierte así en el testigo de su presencia-ausencia; a la par,

¹⁹⁸ «Archi-escritura, primera posibilidad del habla, luego de la “grafía” en un sentido estricto, lugar natal de la “usurpación” denunciada desde Platón hasta Saussure, esta huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamiento. El afuera, exterioridad “espacial” y “objetiva” de la cual creemos saber qué es como la cosa más familiar del mundo, como la familiaridad en sí misma, no aparecería sin la grama, sin la diferencia como temporalización, sin la no-presencia de lo otro inscrita en el sentido del presente, sin la relación con la muerte como estructura concreta del presente viviente», *Ibidem*, p. 92.

¹⁹⁹ Cfr. FILOKIPRU, E. (2006), p. 313. Eli Filokipru piensa que el poema, en Elitis, es un «eco de muerte» que debe disolverse —desejarse, por tanto— para dejar paso a la (suprema) realidad de la muerte. Y, sin embargo, como hemos visto, el esquema de la *revelabilidad* y la *significancia* bajo el que la muerte se *presenta* en la poesía de Elitis no implica un desejarse ante el sol del sentido, sino un infinito retejer capaz de atrapar entre sus hilos a toda instancia que simule encontrarse en un *afuera*. La muerte, por tanto, como condición de la poesía, no haría sino multiplicar los significantes multiplicando, así, su propia *presencia-ausencia*.

²⁰⁰ VITTI, M. (1998), pp. 82-83.

²⁰¹ Cuyo título renuncio a traducir puesto que la transcripción del original contiene evocaciones suficientemente interesantes como para no forzarlo desintegrándolo en varias palabras. En realidad, *παλίντροπον* es un término clásico que significa «lo que vuelve atrás», es decir, el eterno retorno, el movimiento constante de regreso que articula, por ejemplo, la filosofía de Heráclito, bajo cuya inspiración es muy probable que Elitis lo haya escogido. El poema pertenece a *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*.

sospechamos, que encarna la imaginalidad espectral que se desencadena, en una doble metaforicidad (dado que todo significativo es aquí un punto en la trayectoria circular o *heliotrópica* que lleva del vacío de la representación al vacío de la representación y sólo en ese tránsito representa, *re-velándolo*, lo que ha venido a mostrar), sobre la imposibilidad de la lectura. Mario Vitti ha encontrado que estos eufemismos tienen un valor apotropaico²⁰², acaso el del *himen* escritural que alude y oculta preservando de la aniquilación. Sólo así la muerte, en efecto, sostiene la inclausurabilidad de la escritura. El poeta comienza, en todo caso, pidiendo «valor» y despliega las diversas imágenes sustitutorias, algunas se diría que provenientes de sistemas de pensamiento que con ellas han pretendido sublimar la muerte: el cielo, el hombre, el viento, las flores. También, en una operación casi combinatoria, netamente escritural, Elitis compone un neologismo que carece de sentido —que está diciéndolo ya, pues, la carencia de significado que implica a un tiempo la sustracción a la muerte y su plena presencia como apertura y espaciamento— para eludir o *indemnizar* en la *significancia* la referencia al Arcángel psicopompo, San Miguel²⁰³: «Valor: el cielo es éste / Y sus pájaros nosotros / todos los que no nos parecemos a nadie // Hundido en nuestro interior / Un mar cereal con tierras e inmensas vaquerizas // Afuera quedó solo el girasol // Pero ¿quién es ése que camina en el sol / Negro cuanto más fuerte es la luz? // Valor: el hombre es éste / El Perro como le llaman pero / por poco *Arcalción*²⁰⁴ // Puras explanadas de junio vientos nómadas / Tierras ocres surcadas que ascendimos // Sedientos de un poco de brillo de monte Tabor // ¿Pero qué será eso que pasa por abajo y se estremece / Como brisa llegada de otro mundo? // Valor: la muerte es ésta / en la ancha amapola y en la delgada manzanilla»²⁰⁵. Como puede observarse, en los últimos versos comparece finalmente el nombre que se había estado ocultando: la muerte. Lo hace, sin embargo, sobre los pétalos de la amapola y la manzanilla, unos pétalos anchos y delgados como una fina

²⁰² *Ibidem*, pp. 89-92.

²⁰³ Toda la información sobre este nombre procede de Mario Vitti, cfr. VITTI, M. (2000), p. 308.

²⁰⁴ Según asegura Mario Vitti, como ya he dicho, Elitis compuso este nombre a partir de las palabras *Αρχάγγελος* («Arcángel»), *αλκυόν* (alción) y *κύων* («perro»), que es como denomina inicialmente al hombre y como he traducido yo rompiendo la coherencia. Es importante sin embargo observar el desplazamiento desde ese carácter perruno, sujeto a una muerte degradante, hasta la mezcla entre pájaro y ángel que se opera únicamente gracias a la escritura y a un manejo distinto de la significación, que reinscribe la muerte como signo propiamente humano, signo de la posibilidad de trascendencia en la *revelabilidad* y el *heliotropismo*.

²⁰⁵ «Θάρρος: ο ουρανός αυτός είναι / Και τα πουλιά του εμείς / όσοι άλλου δε μοιάζουμε // Καταποντισμένη μέσα μας / Θάλασσα δημοτική με γαίες και αχανή βουστάσια // Μόνος απ' όξω απόμεινε ο ηλίανθος // Αλλά ποιος είναι αυτός που περπατάει στον ήλιο / Μαύρος όσο το φως πιο δυνατό; // Θάρρος: ο άνθρωπος αυτός είναι / ο Κύων που λένε αλλ' / ο παραλίγο *Αρχαλκυόν* // Άπλες αμάλαγες του Ιουνίου νομάδες άνεμοι / Χαρακωμένα καστανά χρώματα που ανεβήκαμε // Διψασμένοι για λίγη λάμψη όρους Θαβώρ // Αλλά τί νά 'ναι αυτό που χαμηλά περνάει κι ανατριχιάζει / Σαν άλλου κόσμου που έφτασε αεράκι; // Θάρρος: ο θάνατος αυτός είναι / Στην παπαρούνα την πλατιά / και στο λιανό λιανό χαμομηλάκι», ELITIS, O. (2002), pp. 221-222.

membrana. Lo hace, asimismo, como «brisa llegada de otro mundo» justo en el punto en que el hombre ha ascendido la tierra en busca de la *re-velación* trascendente. ¿No será acaso la muerte el contenido de dicha iluminación? ¿No será esta intersticialidad compartida entre el viento, los pétalos y la escritura, el modo de transformar a la muerte de *telos* en espaciamiento para así reinscribirla como lo que es, la condición de la *significancia* que articula la *indemnidad* sónica de la poesía? ¿No será que en este moderno Monte Tabor lo único que puede revelarse es la *revelabilidad* que constituye la muerte? Valor, pues: el temor de un acabamiento no es en el fondo sino el fundamento de una eternidad, la marca de la diferencia que nos sustrae al sentido y a la identidad y nos pone en contacto con lo Abierto. Todo ello sobre el *heliotropismo* de una escritura que regresa finalmente, en el círculo de su *metaforicidad*, al punto de partida: la ilegibilidad de la muerte como significado pleno, su juego de presencia-ausencia en un blanco intersticial que se despliega y se repliega por doquier: viento, luz, signo vacío, pétalo, mar, ala del ángel-pájaro, explanadas de junio. Un *heliotropismo* vigilado, en el filo entre el adentro y el afuera, por un *auténtico* heliotropo, el girasol que según el poema es el único en «quedar afuera», a la vez metáfora engarzada en el texto y metáfora de su *metaforicidad*. También, mirada fija e insoslayable de la muerte que, como toda instancia representada en el trayecto de un *heliotropismo*, se encuentra a un tiempo sobre los pétalos de esta flor, devenida de pronto funeraria, y en las lejanías hacia las que dirige sus ojos y los nuestros. Elitis ha repetido la imagen en otra ocasión: «Volví sobre mí la muerte como un girasol descomunal»²⁰⁶.

De esta conciencia de la implicación de la muerte como archiespaciamiento en el signo y en la escritura —en el *ductus* de la escritura tal como la concibe Elitis— proviene seguramente uno de los gestos más repetidos en su poesía: el de traer la muerte al seno de la vida como el espacio, en ocasiones, de una *super-vivencia poética* en contacto con lo Abierto. El isomorfismo que en esos casos adquiere la muerte con el instante es total. Regidos por la misma lógica, ambos interrumpen el curso de la historia y subvierten, por medio del adelantamiento y la diseminación del *telos* —por medio, en suma, de su reinscripción sónica en el sistema que estaba destinado a clausurar—, la linealidad teleológica del tiempo mensurable. De hecho, uno de los valores principales de los griegos de todas las épocas, según Elitis, es haber sabido integrar la muerte en la vitalidad del devenir de la existencia, sin distorsiones, a diferencia del mundo occidental, que necesita que todo se pare

²⁰⁶ «Con luz y con muerte», I (*El Pequeño Nautilo*): «Εστρεψα καταπάνω μου το θάνατο σαν υπερμέγεθες ηλιοτρόπιο», *Ibidem*, p. 500. Sintomáticamente, también en este poema aparece un Arcángel, pájaros, escrituras indescifrables («esto que digo y escribo para que no lo entienda nadie más», «αυτά που λέω και γράφω για να μην τα καταλάβει άλλος κανείς») y una manifestación de la «Grecia segunda del mundo superior», la que se sustrae a la muerte y a la teleología de la historia, vinculada a la «segunda hipótesis» imaginal de la memoria.

—incluso esa artificial contabilidad del tiempo— ante la llegada de lo que entiende como final y límite²⁰⁷. David Connolly ha señalado este notable isomorfismo entre muerte e instante, especialmente en dos libros: *Las Elegías de Oxópetra* y *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. En su opinión, el instante actúa en ellos transportando al centro de la vida el espaciamiento y la *revelabilidad* de la muerte a partir, en cada caso, de algo insignificante, es decir, de la (*in*)*significancia* que porta en sí un elemento mínimo o un suceso trivial aislado de la cadena a la que pertenece²⁰⁸. Al mismo tiempo, la muerte no sería sino la eternización del instante que, a decir de Connolly, saca a la luz la verdad completa que éste no ha dejado sino destellar fugazmente²⁰⁹. Sin embargo, no creo que haya una lógica de la presencia en este juego. Como hemos visto, la muerte se da apenas como apertura *construible* y cuña que desencadena un proceso ya clásico de lectura-escritura. Constituye, todo lo más, el archiespaciamiento que permite renombrar, desde una estructura sónica como la que rige la poética elitiana, el resto de espaciamientos: instante, memoria²¹⁰, blanco, *punto mínimo*, poesía, *significancia*, sensación. Acaso, la culminación de la alteridad —básicamente imaginal, pero sobre todo *sobre-humana*— a la que conduce la expansión circular del *punto* en todos esos casos, el exceso de nosotros mismos —una exterioridad plena, la del territorio indecible donde *ya no somos más*— que, *desapropiándonos*, nos hace plenamente humanos. Y no hay, seguramente, mayor *desapropiación* o desencajamiento de la identidad —desde antes incluso de que sobrevenga, en su condición de huella sobre la cual vivimos— que la muerte. En «Camino privado» leemos, de hecho, la creencia en un yo que se tiende más allá de sí, después incluso de su ser, que se construye por tanto sobre la infinitud del no ser en una expansión infinita: «Hay veces que me siento barca en un jardín. [...] Esa barca soy yo. Y cuando digo “yo”, me refiero a mi interminable yo posterior. Sin fin»²¹¹. El habitar poético o la vida del Poeta, incluso, pueden asentarse sobre el hueco del signo que es el de la muerte y existir en la apertura constante a una exterioridad pura que identifica sintomáticamente el abismo póstumo con el prenatal (la muerte y la memoria): «vivo más allá del punto en que estoy / además / siguiendo recto por mi madre / me encontraréis también tras la muerte»²¹² o, en otro caso, haciendo ver que es la promesa de la muerte la que otorga, como hendidura o *hiato*,

²⁰⁷ Cfr. especialmente «Las estelas funerarias», ELITIS, O. (2002), pp. 27-32.

²⁰⁸ Cfr. «*Ta Elegía της Οξόπετρας: Μία στιγμούλα...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 398.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 403.

²¹⁰ Mario Vitti, por ejemplo, ha equiparado en *El Árbol de Luz* la muerte a la dilatación del instante y a la memoria, VITTI, M. (1998), pp. 88-89.

²¹¹ «Είναι φορές που αισθάνομαι βάρκα σε κήπο. [...] Αυτή η βάρκα είμαι εγώ. Κι όταν λέω “εγώ”, εννοώ τον ατέρμονα μετέπειτά μου. Δίχως τέλος», ELITIS, O. (1993), p. 390.

²¹² «La almendra del mundo»: «Ζω πέραν από το σημείο που βρίσκομαι / άλλωστε / συνεχίζοντας ίσια τη μητέρα μου / θα με συναντήσετε και μετά θάνατον», ELITIS, O. (2002), p. 456.

todo su valor a la vida: «Vivo para cuando ya no exista»²¹³. Otros poemas nos presentan la cuña del instante como una intervención fulgurante del no ser en la continuidad de la existencia y del sujeto. Sucede en «La Presentación del tocado por la muerte»²¹⁴, poema subtítulo «ensueño». Es efectivamente dentro de un ensueño, ejemplo también de intersticio temporal y espectralidad icónica, donde la muerte irrumpe en el *continuum* mental del sujeto para sacarlo de sí hacia una realidad otra. Lejos de tratarse de un emplazamiento o una amenaza de clausura, esta reinscripción sorpresiva de la muerte viene a diferir toda posibilidad de un *telos* acumulando en su liminalidad vacía de representación una serie de imágenes que tematizan ya el traspaso, el tránsito, el movimiento infinito que habíamos descrito para el instante. Las figuras del filo, el pasaje o el orificio son frecuentes: «Cada vez más cerca cada vez más alto / Cada vez las costas se alejan más / [...] Postreros escuadrones de pájaros controlan los pasos / Grosellas luminosas y oscuros orificios de algas / Que atravieso apenas rozado»²¹⁵. El sujeto, instalado sobre el *hiato* de la diferencia, *khora* que excede todo significado o traducibilidad, descubre que la absoluta transparencia de esta dimensión implica una ceguera en la cual ya no hay sentidos que poder atribuir a lo existente: «Y es tan invisible la música, / Destilada felicidad en mi interior, que / No existe tristeza siquiera o alegría que experimentar»²¹⁶. Y, acumulando imágenes y sensaciones en la progresión de su ascenso («Cada vez más cerca cada vez más alto / Más allá de las pasiones más allá de los errores de los hombres / Un poco más un poco más / Con todos los sonidos del amor listos para entonar / El archipiélago celeste»²¹⁷), llega finalmente a una geografía fantástica, dominada por la escritura²¹⁸ («¡Ahí está Kimoni! ¡Ahí está Liyinó! / ¡Trienaki! ¡Andipnos! ¡Alogaris! / ¡Evlopusa! ¡Maisa!»²¹⁹), dentro de la cual, como en el

²¹³ «Medianoche pasada» (*Las Elegías de Oxópetra*): «Ζω για τότε που δεν θα υπάρχω», *Ibidem*, p. 560.

²¹⁴ En la palabra que aparece en el título, y que se resiste con especial virulencia a la traducción, *προθανατισμένος* —algo así como el «muerto antes de la muerte»—, leemos ya la mezcla de ámbitos y la reinscripción, como haremos enseguida con otra que se encuentra en el mismo libro (*Las Elegías de Oxópetra*) pero que se despliega en sentido contrario: *μεταθάνατος*, «metamuerte» o «posmuerte».

²¹⁵ «Τα Εισόδια του προθανατισμένου»: «Ολοένα πιο σιμά ολοένα πιο ψηλά / Ολοένα οι αχτές απομακρύνονται / [...] Στερνές πουλιών περιπολίες ελέγχουν τα περάσματα / Φωτεινά φραγκοστάφυλα και σκοτεινές φυκιοτρύπες / Όπου μόλις αγγιχτός περνάω», *Ibidem*, p. 565.

²¹⁶ «Και είναι τόσο η μουσική αθέατη / Κατασταλαγμένη ευδαιμονία μέσα μου ώστε / Μήτε λύπη καν είτε χαρά να δοκιμάζω δεν υπάρχει», *Ibidem*, p. 565.

²¹⁷ «Ολοένα πιο σιμά ολοένα πιο ψηλά / Πέρ' απ' τα πάθη πέρ' απ' τα λάθη των ανθρώπων / Λίγο ακόμη λίγο ακόμη / Μ' όλους τους ήχους των ερώτων έτοιμους ν' ανακρουστούν / Το ουράνιο αρχιπέλαγος», *Ibidem*, p. 566.

²¹⁸ Pues los nombres de estas «islas», si bien evocan algunos sentidos, no los tienen propiamente. Se trata más bien de la evocación de nombres de constelaciones, que repetirían en el cielo —en una instancia vertical— el «archipiélago» que en la dimensión de lo real, histórico y horizontal constituye Grecia o el Egeo.

²¹⁹ «Νά η Κιμμώνη! Νά το Λιγινό! / Το Τριαινάκι! Ο Αντύπνος! Ο Αλογάρης! / Η Ευβλωπούσα! Η Μάισσα!», *Ibidem*, p. 566.

instante o la memoria, la sucesión de los tiempos ha quedado abolida y puede circularse en todas direcciones. En concreto, y a través de las sensaciones que se acumulan sobre este eje blanco de la muerte, la infancia se hace repentinamente presente: «¡Un destello! Oigo morado y todo se vuelve / Rosado con la tela del éter susurrando / Contra la piel / lloro; pues de nuevo me ha sido concedido / Pisar una maravillosa tierra color castaño rodeada de mar / Como la de los olivares de mi madre»²²⁰. También en el poema «El Árbol de Luz» se entrelazan la muerte, el instante y la memoria. Recordando un suceso de infancia, el sujeto evoca la atracción que la muerte ejercía hacia él, y cómo pudo leerla, *heliotrópicamente*, sobre los ojos de un gato que la miraba²²¹. Traída así de este lado de la vida, opera poéticamente desencadenando, en su infinitud ilegible —pues, como dice el texto, es un «fulgor en que nada más se ve», la total transparencia de una visibilidad de lo invisible—, una mimesis de lo *imposible* (el reflejo de una nostalgia incurable, es decir, que no se puede suturar con una *presencia*), una fugaz *re-revelación* de lo Perfecto en el instante transparente y, más adelante, como veremos, la aparición del árbol de luz, emblema de toda mediación luminosa: «Me atraía hacia sí la muerte como el fuerte fulgor en que nada más se ve Y no quería saber no quería descubrir qué hacía el alma con el mundo / A veces el gato que se me subía al hombro fijaba en la otra orilla sus ojos dorados y era entonces cuando sentía llegarme un reflejo desde enfrente cual una como dicen incurable nostalgia / [...] pero quizá / El aire hubiese oído mi queja en un lejano primero de mayo pues he aquí: una o dos veces lo Perfecto apareció ante mis ojos y luego otra vez nada»²²². La imbricación sónica se hace más evidente, sin embargo, en «El sueño de los valientes», donde los caídos en una batalla quedan con los ojos abiertos, expuestos a una lectura definitiva, inagotable, del mundo, incapaces ya de cerrarse sobre ningún significado y, por tanto, liberados en contacto con la alteridad y la *revelabilidad* puras, con la indeterminación de lo Abierto en sentido rilkeano²²³: «Leían insaciablemente el mundo con los ojos abiertos para siempre, allí donde los arrojó de improviso lo Inmóvil»²²⁴.

²²⁰ «Θάμβος! Που ακούω μωβ και γίνονται όλα / Ρόδινα με κατάσαρκα του αιθέρος το ύφασμα / Θροώντας / κλαίω· που ξανά μου δίνεται / Να πατήσω χόμα υπέροχο καστανό τριγυρισμένο θάλασσα / Όπως των ελαιώνων της μητέρας μου», *Ibidem*, p. 566.

²²¹ Lo cual evoca, sin duda, en el espíritu de la concepción elitiana de la muerte, la noción rilkeana de lo Abierto, sólo perceptible, en la octava de las *Elegías de Duino*, en los ojos del animal, que sí lo ve sin constricciones: «Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante / del animal solamente», RILKE, R. M. (2001), p. 105.

²²² «Με τραβούσε ο θάνατος όπως η λάμψη η δυνατή όπου δε βλέπεις τίποτε άλλο Και δεν ήθελα να ξέρω δεν ήθελα να μάθω τί τον έκανε η ψυχή τον κόσμο / Κάποτε ο γάτος μού ανέβαινε στον ώμο στύλωνε πέρα τα χρυσά του μάτια κι ήταν τότε που ένιωθα μίαν αντιφεγγιά να μού 'ρχεται απ' αντίκρυ σαν αγιάτρευτη όπως λένε νοσταλγία / [...] αλλά ίσως / Να μού 'χε ακούσει σε μία μακρινή πρωτομαγιά ο αέρας το παράπονο επειδή νά: μία ή δυο φορές το Τέλειο φάνηκε στα μάτια μου κι ύστερα πάλι τίποτε», ELITIS, O. (2002), pp. 218-219.

²²³ También en la octava elegía, Rilke habla del contacto del muerto o el moribundo con la distancia pura de lo Abierto, sin la interposición de una *forma* de la muerte: «Pues cerca de la muerte uno ya no

El intercambio entre muerte y vida en el interior de un signo, sobre la membrana que recorre todo signo y se identifica con él, se da sin embargo plenamente en un poema de *Las Elegías de Oxópetra* que no deja de evocar, aun cuando se dirija a Novalis, ciertos ecos rilkeanos: «Elegía de Grüningen». En él, el poeta empieza recordando un viaje de infancia a Alemania para adoptar justo después la voz de Novalis y dirigirse a una agonizante Sophie von Kuhn, que se enfrenta a la muerte en los últimos días de su enfermedad («a través de la grieta de tu alma se ve ahora más hermosa la tumba»²²⁵). El instante aparece en la evocación de la visión que Novalis relató en el tercero de sus *Himnos a la Noche*, precisamente sobre la tumba de Sophie. Pero lo que nos interesa aquí son los últimos versos y, sobre todo, el neologismo que cierra el poema. En ellos, el poeta alude a la *preinscripción* de la muerte en la vida que experimentó en la infancia a través de determinados objetos e imágenes, convertidos por tanto en filo, como la escritura, tendido indecidiblemente entre ambos territorios, volcados en su *significancia* hacia una eternidad *post mortem* que se concibe como un libro o una escritura: «Pues / Desde que con apenas doce años os conocí os convertisteis para mí / Bosques de Renania ríos de los valles carrozas jinetes patios con fuentes y frontones // En la primera página cotidiana de la meta-muerte»²²⁶. El acento recae, no obstante, sobre el último verso, que contiene este curioso neologismo formado sobre la sustantivación de la expresión *μετά θάνατον*, es decir, «*post mortem*». Reinscrita en un solo signo,

ve la muerte / y mira fijamente *hacia afuera*, quizás con una gran mirada de animal», RILKE, R. M. (2001), p. 106. No deja de haber una gran semejanza entre esta dimensión de la muerte elitiana como espaciamento que puede traerse a la vida o leerse en ella, como *re-velación* o reflejo en el *himen* del instante, o de la escritura, o de la misma muerte en tanto membrana o cuña interpuesta, y las teorías sobre lo Abierto que se expresan en esta elegía de Rilke. Donde, de algún modo, el volcado hacia el *afuera* que atribuye a todo animal, al niño o al moribundo, equivalen a la conversión en signo del sujeto que Elitis parece pedirle a la poesía. Pues, además, «vuelos siempre a la creación, vemos / sólo sobre ella el reflejo de lo libre, / oscurecido por nosotros», mientras que se trata de «estar en frente / y nada más que esto y siempre en frente», *Ibidem*, p. 107. Maurice Blanchot ha hecho un análisis muy acertado de este proceso, que podríamos aplicar a Elitis si no fuera por las alusiones al rechazo de la representación: «Es claro que aquí Rilke enfrenta la idea de una conciencia cerrada sobre sí misma, habitada por imágenes. El animal está allí donde mira, y su mirada no lo refleja ni refleja la cosa sino que lo abre sobre ella. El otro lado, que Rilke llama también “la pura relación”, es entonces la pureza de la relación, el hecho de estar, en esta relación, fuera de sí, en la cosa misma y no en una representación de la cosa. La muerte sería, en este sentido, el equivalente de lo que se llamó intencionalidad. Por la muerte, “miramos hacia afuera con la mirada de un animal”. Por la muerte, los ojos se invierten, y esa inversión es el otro lado, y el otro lado es el hecho de vivir no ya apartado sino orientado, introducido en la intimidad de la conversión, no privado de conciencia sino, por la conciencia, establecido fuera de ella, arrojado en el éxtasis de este movimiento», BLANCHOT, M. (1992), p. 125.

²²⁴ «Διάβάζαν ἀπληστα τον κόσμο με τα μάτια τ' ανοιχτά για πάντα, και που μεμιάς τους έριξε το Ασάλευτο», ELITIS, O. (2002), p. 192.

²²⁵ «Ελεγείο του Grüningen»: «...μέσ' από της ψυχής σου τη σχισματιά ωραιότερος δείχνει τώρα ο τάφος», *Ibidem*, p. 556.

²²⁶ «Επειδή / Αφότου δωδεκαετής μόλις σας εγνώρισα για μένα γίνετε / Δάση της Ρενανίας ποταμοί των κοιλάδων άμαξες ιππείς αυλές με κρήνες και αετώματα // Η καθημερινή πρώτη σελίδα του μετα-θανάτου», *Ibidem*, p. 556.

sometida a la declinación y al número, esta dimensión ultraterrenal parece replegarse doblemente sobre la vida: primero, en tanto página (entendemos que blanca) que inaugura toda una serie de lecturas desde la sensación o la memoria y después, en tanto introducción, por medio del guión que ejerce de membrana de unión-separación, en el sistema textual de los signos humanos *como uno más*. De algún modo, anulando el abismo establecido por la expresión común entre las palabras *μετά* (pronunciada, se diría, desde aquí, desde la linealidad del tiempo y del lenguaje, desde la vida) y *θάνατον* (alusiva a lo totalmente otro, aquello que no podríamos captar sino fuera de la *vitalidad* de los signos), Elitis hace confluir, sobre el *himen re-velador* del guión, isomorfo de la escritura y representante del *heliotropismo* que constituye y perfila la muerte —acercándola y alejándola al mismo tiempo—, ambas dimensiones en el poema²²⁷. Contamina el signo con la apertura a la *revelabilidad* infinita que lo espacia y lo saca de sí, como venimos viendo, y al mismo tiempo traslada a lo Abierto la estructura escritural de un libro, compuesto por páginas que siempre son la primera, repetidas cotidianamente de este lado en la indecidibilidad de la poesía. Pues lo que Elitis tematiza aquí, también, es su nacimiento a la visión poética²²⁸ a través de la iterabilidad de otras voces, como la de Novalis, a través de una concepción trascendente o mágica del amor y a través del contacto con una lectura distinta de las cosas, la que conduce a la apertura de la *significancia* y nos pone en contacto con la muerte. Desencajando además la temporalidad mensurable de nuestra existencia, la muerte penetra desde este signo —en el cual se remarca, dado que en tanto signo ya se hallaba implícitamente contenida en él— en una cierta dimensión contabilizable, sometida a una ordenación en «páginas» que pueden recordarnos también a las del calendario y que desencajan a su vez la infinitud en que la imaginamos. En el fondo, este término no contiene, compendiada en su sintaxis y su morfología, sino la pretensión fundamental de la poesía elitiana: expandir la textualidad y la trama de la escritura hasta absorber en ella todo *telos*, todo significado y toda amenaza de un final. Insertada en el juego de las diferencias morfológicas y sintácticas, la muerte abandona su exclusiva condición de *afuera* y penetra, aún dubitativa, *re-velándose* sobre el *himen* del guión, en la escritura. Como

²²⁷ Sobre una semejante unidad e intercambiabilidad entre muerte y vida en lo Abierto, según Rilke, cfr. BLANCHOT, M. (1992), p. 123.

²²⁸ Refiriéndose a Rilke, dice Blanchot: «Esta mirada desinteresada, sin futuro, como desde el seno de la muerte, por la que “todas las cosas tienen un aspecto más alejado y en cierto modo más verdadero”, es la mirada de la experiencia mística de Duino, pero también es la mirada del “arte” y es justo decir que la experiencia del artista es una experiencia extática y, por lo tanto, una experiencia de la muerte. Ver como es debido es esencialmente morir, es introducir en la visión esta inversión que es el éxtasis y que es la muerte», *Ibidem*, p. 141. La mirada del artista o el poeta es, pues, la mirada *sobre-humana* del *revenant*, que *sobre-vive* en el seno de una muerte constante en la representación. Añade Blanchot, en una línea coherente con la *significancia* y la no clausura del sentido, que en ese vacío —que aquí podría ser el de la transparencia y su ceguera— las cosas no se hunden en la nada, sino que adquieren una inagotable fecundidad de sentido.

una bisagra, se pliega sobre los dos costados de la huella: el hueco de la *significancia*, que sin duda constituye en tanto testimonio de una ausencia, y la presunta materialidad del signo, que viene a cuestionar. Inserta pues en la vida como reduplicación y diseminación del archiespaciamento, es capaz de proclamar, en su iterabilidad irreductible (el *reorigen* de la página blanca), la poeticidad de la existencia, asentada sobre esta diferición que quiebra las certezas de la *clarté* para ofrecerse a la apertura infinita de la *διαφάνεια*. Sobre ella, ni siquiera la muerte consigue seguir siendo *algo* determinable, una presencia férrea posterior al devenir de los significantes. Se convierte, por el contrario, en una entidad *impropia*, carente de un lugar sobre el que afirmar exclusivamente su imperio, *omnipresencia* del no ser que se niega incluso a sí mismo; en definitiva, en un intervalo o un filo de *revelabilidad*, al igual que la poesía.

Porque la poesía no es otra cosa, podríamos decir redefiniéndola como no hemos cesado de hacer desde el principio, que este filo que se interpone entre vida y muerte haciendo penetrar la una en la otra, afirmando su diferencia sin identificarse con ninguna de ellas, posibilitando e imposibilitando a la vez a ambas. Ya el Poeta, en «El Gloria», era asociado a las dos y a ninguna: «Pues él es la Muerte él es la Vida»²²⁹. Isomorfa de la escritura *heliotrópica* que dibuja la muerte y se deja recorrer, a la vez, por ella, la poesía inaugura la posibilidad de la *significancia*, se tiende como membrana de una armonía tensa de contrarios que sostiene la pensabilidad de ambos y los construye desde el no lugar de un *entre*. Por ello, entre otras cosas, por la atopía de su *espectralidad*, se sustrae a la muerte y al no ser en cuya lógica se inserta. Como ocurría con el instante, en suma, la poesía, la escritura y el resto de intersticios —incluso la propia muerte, en tanto nombre de todos ellos o archiespaciamento que (des)articula la serie— *son* a la vez la muerte y la significan como apertura irreductible, la constituyen en tanto quiebra del significado y de la mortalidad y la desencadenan, multiplicando su *poiesis* como *revelabilidad* plena de imágenes. Acaso nada ha simbolizado tan bien esta condición liminal en la obra de Elitis como el aparente topónimo (pues designa sin embargo una *atopía*) que figura en el título de *Las Elegías de Oxópetra*. No deja de existir, no obstante, cierto paralelismo con el término *meta-muerte*. El mismo autor ha hablado, tratando de deshacer una comprensión caprichosa de la crítica griega, que leía en este libro tardío una especie de canto al *tema* de la muerte venidera, de la intersticialidad que implica y del contacto con la alteridad pura que pretende: «“Oxópetra” [...] es, geográficamente hablando, un promontorio en la isla de Astipalea. Para mí es el punto más avanzado de la tierra en el mar, el punto más avanzado de nuestra época

²²⁹ «Ότι αυτός ο Θάνατος αυτός η Ζωή», ELITIS, O. (2002), p. 179.

en otra época, y el punto más avanzado de mi vida en la muerte»²³⁰. Se unen aquí, como puede verse, la penetración en el mar como abismo de la alteridad representada por el inconsciente —a la par que la eternidad de los reflejos cegadores que, según vimos al principio, Elitis encuentra en él—, la penetración antilineal en la alteridad de cualquier *presente* y, especialmente, la interpenetración de muerte y vida que ya la palabra *meta-muerte* había traído al espacio de la escritura. Su polisemia, sin embargo, no se detiene ahí. En otras evocaciones que la religan a la muerte y a la Anunciación, así como al traspaso, *Οξώπετρα* recuerda a *έξω πέτρα*, la lápida exterior, por lo general, blanca, de una tumba, que *significa* en consecuencia y *da paso* a la muerte; lo mismo que a *έξω πόρτα*, la puerta también exterior que funciona como umbral hacia lo desconocido²³¹. Es, por tanto, ante todo, liminalidad²³² que se tiende —por medio de la *construibilidad* de la escritura y de cierta combinatoria que, como veremos en capítulos posteriores, no deja de sugerirse casi nunca en los poemas de Elitis— entre lo mismo y su otro, con el fin de abrir lo primero hacia una ausencia sígnica que simbolice su muerte y su *super-vivencia*. Pero, en el mismo gesto del *heliotropismo*, es emersión de lo que no se deja ver o habitar, habitabilidad pues de lo inhabitable, *re-velación* sobre un *himen* que se instituye, en cada caso, como «primera página» cotidiana expuesta, en una blancura reiterada en el *reorigen*, a la inscripción de nuevas escrituras. Así lo dice el primer poema de la colección, refiriéndose al instante de entrada en la muerte: «Arpas enormes sonarán de tanto en tanto y / Con el poco azul de mi alma la Oxo Petra de en medio de la negrura / Comenzará a emerger»²³³. Ella dará a leer, entonces, sobre ese azul de la inmortalidad que mencionaba en otros textos²³⁴, la perpetua regeneración de la vida y su apertura, aun en ese ámbito de lo Abierto, o precisamente en él, a un nuevo *retejido*. Ya en el *Diario de un abril invisible*, muy poco anterior a *Las Elegías de Oxópetra*, la poesía desempeñaba explícitamente este papel intersticial respecto a la muerte. Sonia Ilínskaya ha subrayado, de hecho, la gran cantidad de instantes,

²³⁰ «“Οξώπετρα” [...] είναι γεωγραφικά μιλώντας, ένα ακρωτήριο στο νησί της Αστυπάλαιας. Για μένα είναι το πιο προχωρημένο σημείο της γης μέσα στη θάλασσα, το πιο προχωρημένο σημείο της εποχής μας μέσα σε μίαν άλλη εποχή, και το πιο προχωρημένο σημείο της ζωής μου μέσα στο θάνατο», ELITIS, O. (1981), p. 49.

²³¹ Para las referencias concretas, cfr. el artículo de David Connolly «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 396, así como IACOV, D. I. (2000), p. 104.

²³² Elpiniki Nicoludaki-Suri ha visto en el alféizar de la ventana a que Elitis alude en el poema de la misma colección «Quebranto y reverencia de Solomós» una hipótesis de la Oxópetra, confin entre el poeta y los hombres (sus otros), el sueño y la vigilia, la luz del día y la luz de la noche, la vida y la muerte, la poesía y el silencio, etc., cfr. su artículo «Οδυσσέα Ελύτη ‘Σολωμού συντριβή και δέος’: Η αφηγηματική σύνταξη της ποιητικής συνάντησης», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 199.

²³³ «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido»: «Πελώριες άρπες πού και πού θ’ ακούγονται και / Με το λίγο της ψυχής μου κυανό η Όξω Πέτρα μέσ’ από τη μαυρίλα / Θ’ αρχίσει ν’ αναδύεται», ELITIS, O. (2002), p. 551.

²³⁴ «Las estelas funerarias», donde en un contexto de muerte griega habla de «el poco azul de la inmortalidad platónica» («το λίγο κυανό της πλατωνικής αθανασίας»), ELITIS, O. (1993), p. 27.

imágenes o movimientos —ventanas, pérdidas, suspensiones, desapariciones y apariciones, inseguridad ontológica, apertura en ambas direcciones— que tematizan dicha intersticialidad en conexión, también, con la memoria y con la ruptura de los límites de la historia²³⁵. Ya desde la imagen inicial, los caballos que mastican «sábanas blancas» y, en tanto representaciones cinematográficas —es decir, *espectrales*—, se encuentran en constante intercambio —triumfal, eso sí— con la muerte²³⁶, hay mucho de construcción del espacio indecible que es Grecia, y la *poiesis*, sobre este filo mortuario donde es precisamente la muerte, o así al menos lo parece, la que toma la iniciativa y se reinscribe en la representación con el fin de eludir su carácter de «amenaza» o de *telos*. Toda la obra, en consecuencia, parece relatar un gran espaciamento —puesto que, como hemos dicho ya, ese abril es *invisible*, sólo *re-velado* en la textualidad poética que lo consigna y lo genera, ajeno a la temporalidad mensurable como el paréntesis de una página blanca (ilegible) idéntica a la *meta-muerte* que se insertara entre las hojas, éstas sí definitivamente escritas, del calendario²³⁷ — sobre la superficie de la realidad y del tiempo lineal, tal como el sueño o la alucinación, la memoria o el instante, en el cual la muerte *reteje* imágenes y *espectros* y por medio de ellos nos mantiene en contacto invulnerable con lo Abierto. Nos promete, de hecho, un vientre cálido e inacabable, acaso más que el de la patria, lo cual subraya el paralelismo entre Grecia y la muerte como *hiato* de textualidad: «Así, al cabo de toda una vida erigida con tanta dificultad no ha quedado sino una puerta medio derruida y muchas grandes anémonas de agua podridas. Por allí paso y voy —¿quién sabe?— hacia un vientre más dulce que la patria»²³⁸. Más allá del enigma, por tanto, la muerte es nítidamente un espacio de traspaso sin *telos*, una salida de sí que certifica en esa carencia de destino —en su proclamación de la *significancia*— la ilimitación de la vida: «De acuerdo, todos moriremos, pero ¿hacia qué? / [...] / De acuerdo, sí; pero esta vida no tiene fin...»²³⁹. Ante la apertura de una posibilidad semejante —pues la muerte es el ámbito de lo (*im*)posible y de la *construibilidad poética*—, en el intersticio de una indecidibilidad tal (en cuyo hueco blanco se ha erigido la poesía y, en particular, este libro de poemas) termina el

²³⁵ Cfr. su artículo «Ο χρόνος και η μνήμη στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 347-349.

²³⁶ «Miércoles, 1»: «Los caballos mastican sin cesar sábanas blancas, y sin cesar penetran triunfalmente en la Amenaza» («Ολοένα τ' άλογα μασούν λευκά σεντόνια κι ολοένα εισχωρούν θριαμβευτικά μέσα στην Απειλή»), ELITIS, O. (2002), p. 471.

²³⁷ No hay que olvidar a este respecto que la palabra que Elitis emplea, *ημερολόγιο*, significa tanto «diario» como «calendario».

²³⁸ «Miércoles, 8c»: «Έτσι, στο μάκρος μίας ζωής με τόση δυσκολία στημένης δεν έχουνε απομείνει παρά μία μισοκαταστραμμένη πόρτα και πολλές μεγάλες σάπιες ανεμώνες του νερού. Κείθε περνάω και πάω —πού ξέρεις;— για μία κοιλιά γλυκύτερη από την πατρίδα», *Ibidem*, p. 476.

²³⁹ «Domingo, 19c»: «Σύμφωνοι, θα πεθάνουμε όλοι μας· αλλά προς τί; / [...] / Σύμφωνοι, ναι· αλλ' η ζωή αυτή δεν έχει τέλος...», *Ibidem*, p. 482.

Diario de un abril invisible: «—Todo se pierde. A cada uno le llega su hora. / —Todo permanece. Yo me voy. A ver ahora vosotros»²⁴⁰.

Pero, en la medida en que *reteje*, la muerte es también, incluso fuera de su reinscripción en el curso de la vida, el espacio de un *reorigen* constante, como no podía ser de otro modo²⁴¹. La página blanca de la *meta-muerte* adquiere así su plena dimensión, su infinitud inclausurable, y nos mantiene alejados del correr del calendario o de la historia (personal o colectiva), y en consecuencia de la caducidad o el deterioro: «Infinita la muerte sin meses ni siglos / No hay forma allí de hacerse adulto»²⁴², dice Elitis en su muy rilkeano poema «Palabra de julio» (donde previamente ha aludido veladamente a lo Abierto como el espacio también infinito en que habitan los pájaros y los niños frente a la cerrazón de los hombres o los sabios, es decir, la preeminencia de la *διαφάνεια* griega, una vez más, sobre la *clarté* occidental). También en «El sueño de los valientes» se dice de los soldados muertos que «allí los liberó el Tiempo»²⁴³, en el espacio de «un nuevo sol, aún inmaduro» que genera «desde el principio Valles, Montañas, Árboles, Ríos»²⁴⁴ en un ámbito incorruptible, «sin meses ni años que encanecieran sus barbas»²⁴⁵. De ahí que en el poema que cierra *Las Elegías de Oxópetra*, «El último de los sábados», la muerte surja nuevamente como un mundo en el mundo —dimensión *spectral* que crece intersticialmente sobre cualquier grieta de lo real— y quede identificada con la infinitud del mar (isomorfo como hemos visto de la *textualidad* griega, del ámbito prenatal tejido de escrituras blancas y del inconsciente) y con un sol que no marca

²⁴⁰ «—Όλα χάνονται. Του καθενός έρχεται η ώρα. / —Όλα μένουν. Εγώ φεύγω. Εσείς να δούμε τώρα», *Ibidem*, p. 489. La misma posibilidad se plantea al final del poema «Comagene la desaparecida», de *Las Elegías de Oxópetra*, donde tras observar las imágenes cinematográficas de muchedumbres —acaso a caballo, como en el *Diario*...— irrumpiendo en la muerte, se abre como el eco de un tambor o una membrana la dimensión escritural de una posibilidad. El verbo «resonaron» (*ήχησαν*), al retumbar, acaba quedándose en un esperanzador «si» (*αν*) colgado nuevamente del abismo de lo Abierto sobre la escritura, como si fuera ella misma, en tanto membrana (*himen*) golpeada para prolongar el espacio de la representación, la que dibujara esa alteridad en la que *sobre-vivir*: «Corren e irrumpen directamente en la muerte / Indefensos / Sabiendo que van a desaparecer pero que en algún lugar— // Entonces se oyeron jinetes. Después trompetas / Y todos juntos a gran profundidad resonaron aaron ron oon on on» («Τρέχουν και κατευθείαν στο θάνατο εισβάλλουν / Οι ανυπεράσπιστοι / Ξέροντας ότι θα χαθούν αλλά ότι κάπου— // Τότε ακούστηκαν ιππείς. Ύστερα σάλπιγγες / Κι όλες μαζί σε μέγα βάθος ήχησαν ήησαν σαν σαν αν αν»), *Ibidem*, pp. 564-565.

²⁴¹ La muerte se relaciona frecuentemente en Elitis, por esto mismo, con la inocencia y la virtud, como sucede en *Canto heroico y fúnebre por el alférez caído en Albania*, donde el personaje principal muere y accede con ello a un espacio inaugural donde la inocencia ha quedado restaurada. Cfr. también MINUCCI, P. M. (1988), p. 319 o FILOKIPRU, E. (2006), p. 313.

²⁴² «Απέραντος ο θάνατος δίχως μήνες και αιώνες / Τρόπος κι εκεί να ενηλικιωθείς κανέναν», ELITIS, O. (2002), p. 568.

²⁴³ «Κει τους απάλλαξε ο Καιρός», *Ibidem*, p. 193.

²⁴⁴ «Ηλιος νέος, αγίνωτος ακόμη. / [...] Κι απαρχής Κοιλάδες, Όρη, Δέντρα, Ποταμοί», *Ibidem*, p. 193.

²⁴⁵ «Δίχως μήνες και χρόνοι να λευκαίνουν το γένι τους», *Ibidem*, p. 194.

temporalidad lineal alguna: «Sopla el viento, sopla y se reduce el mundo. Sopla el viento / Sopla y crece el otro; la muerte el mar glauco e interminable / La muerte el sol sin ocasos»²⁴⁶. Podríamos interpretar, acaso, que hay aquí una cierta detención metafísica del *heliotropismo* o la *metaforicidad* que marcan, paralelamente, la poesía y la muerte. El sol se detiene, parece someterse a una presencia que lo entrega sin pérdidas o sin retiradas, más allá de la escritura. Pero podemos leer también en la ausencia de ocasos un constante estado de nacimiento (el «sol nuevo» del poema recién mencionado), un amanecer infinitamente repetido antes y más acá de todo *telos*. El sol no se pone, mas tampoco permanece inmóvil con el fin de abarcar todo el campo de la experiencia, acción que supondría, ya, un *telos*. Su pretensión ha de ser, más bien, operar una «transparencia absoluta» coherente con el esquema de la *significancia* y con todos los miembros de la serie del *hiato*, cuya ceguera no signifique rasgar el *himen* sino dilatarlo interminablemente en la visión de lo invisible. Así se refería Elitis a la muerte en un ensayo anterior: «He ahí lo que espero cada año, con una arruga más en la frente y una arruga menos en el alma: la inversión total, la transparencia absoluta...»²⁴⁷. Y es en esa transparencia, otra denominación de la *revelabilidad*, donde el *automatismo* de lo religioso se pone nuevamente en marcha y convierte a la muerte en una forma expandida y desarrollada del *milagro*, en definitiva de la *resacralización* asumida por la poesía: «De pequeño el milagro es flor y cuando crece muerte»²⁴⁸. Una forma, pues, de ampliación de la *physis* a la *sobrenaturaleza* que es, se diría, el «estado adulto» de aquélla (flor-muerte) y la promesa de toda resurrección²⁴⁹.

Pero, aun constituyendo un archiespaciamento —o precisamente por ello—, Elitis atribuye también a la muerte el valor metafísico de la verdad. Acaso perpetúa con ello el *topos* romántico que encuentra en la indeterminación de lo Abierto, en la carencia de formas o constricciones de cualquier clase, la plenitud de la visión²⁵⁰. Sobre todo, concede al espaciamento y la *revelabilidad*, a la promesa de un sentido, cierto privilegio ontológico en la medida en que recompone interminablemente el

²⁴⁶ «Φυσάει, φυσάει και λιγοστεύει ο κόσμος. Φυσάει / Φυσάει και μεγαλώνει ο άλλος· ο θάνατος ο πόντος ο γλαυκός κι ατελεύτητος / Ο θάνατος ο ήλιος ο χωρίς βασιλέματα», *Ibidem*, p. 571.

²⁴⁷ Se trata de la frase que cierra el ensayo «Antes que nada, la poesía». Por tanto, acaso podamos leer en ella una referencia a la muerte como culminación de toda acción *poiética* sobre el mundo, como *archiespaciamento*: «Νά τί είναι αυτό που περιμένω κάθε χρόνο, με μία ρυτίδα περισσότερο στο μέτωπο, μία ρυτίδα λιγότερο στην ψυχή: την πλήρη αντιστροφή, την απόλυτη διαφάνεια...», ELITIS, O. (2000), p. 45.

²⁴⁸ «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido»: «Από μικρό το θαύμα είναι λουλούδι και άμα μεγαλώσει θάνατος», ELITIS, O. (2002), p. 551.

²⁴⁹ Novalis, a quien Elitis invocaba en su tratamiento de la muerte, compara en el cuarto de sus *Himnos a la Noche* la entrada en la muerte con la entrada en una fuente y por tanto con un nuevo bautismo, cfr. NOVALIS (2001), p. 33.

²⁵⁰ Sobre esta idea en autores como Troxler o Novalis, cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 131 y pp. 249-250. Para otros ejemplos en el seno del romanticismo, cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 188-193.

mundo, lo reescribe a la espera de una sintaxis definitivamente correcta. La muerte «transforma el orden del mundo»²⁵¹. No deja de considerarlo, sin embargo, materia signica. Funciona, en este sentido, como una dimensión intersticial, segunda, igual que el sueño y la poesía, que vulneran de uno u otro modo las normas y la disposición de los objetos que componen lo existente, pero operan con sus nombres. Así, en «El sueño de los valientes», donde la muerte adquiere un carácter onírico, los soldados caídos tratan de hallar fuera de la existencia, en el mundo *reoriginado* a que acaban de acceder, los nombres *proprios* de las cosas²⁵²: «recorrían con los ojos las estaciones para devolver a las cosas su verdadero nombre»²⁵³. El cual, sin embargo, no deja de encontrarse infinitamente diferido, oculto tras el velo que constituye la muerte en su isomorfismo con la escritura. Sólo convertido el hombre en signo, *desapropiado* en lo totalmente otro, por consiguiente, logrará encontrar lo verdadero, bajo la forma, eso sí, no de una epifanía o de un ser absolutamente presente, sino de una nueva textualidad, de un entramado de nombres cuya correspondencia (mímesis) con una instancia suprema, aún por descubrir o por revelar, ha de ser completa. No cesa, en suma, de reinscribir un espaciamiento, un mecanismo de significación, en esta devolución de los nombres verdaderos a los objetos del mundo. Pues, siendo los nombres, y no los objetos, que ya tenemos de este lado de la realidad, lo que se busca como verdad suprema —el *εἶδωλον* sobre el *εἶδος*—, las cosas devendrán automáticamente ausencia convertida también en signo y en muerte, alusiva a los nombres que a su vez no constatan, jamás, presencia alguna. La muerte y la *significancia* imponen, por tanto, su imperio sobre la realidad, consagrando la centralidad —si esto puede decirse— de la *ap-ousia* sobre la *ousia*, situando en el costado privilegiado de la balanza —el de la verdad— no las esencias o las cosas en sí, sino los nombres y las imágenes. La *poiesis* sustituye, pues, a la ontología justo en el instante en que viene a hablarse de la verdad. Acaso por esto mismo en el poema «Verbo, el Oscuro», donde el poeta trata de desencadenar una visión o inversión de la esfera de los significados —de lo que denominamos generalmente como realidad tangible— a través de un significante vacío, emblema como veremos en el capítulo correspondiente de la más pura *significancia*, las cosas se desprenden de sus nombres y dejan ya de obedecerles. Un espaciamiento se ha instalado entre ellos y es el nombre, en todo caso, el que habría de dominar la relación como término privilegiado y verdadero al cual la cosa debería imitar. Así, tras pronunciar la palabra *insignificante*, sobreviene esta transformación: «Así que aquello que llamábamos

²⁵¹ «Las estelas funerarias»: «...μεταβάλλει και την τάξη του κόσμου», ELITIS, O. (1993), p. 27.

²⁵² Cfr. el comentario de este pasaje en FILOKIPRU, E. (2006), pp. 313-314.

²⁵³ «...με το μάτι εγύριζαν τις εποχές, ν' αποδώσουν στα πράγματα το αληθινό τους όνομα», ELITIS, O. (2002), p. 194.

“cielo” no lo es; “amor” no; “eterno” no. No / Obedecen las cosas a sus nombres»²⁵⁴. No parece casual, por tanto, que sea al final de este texto donde la muerte, indecidibilidad y apertura (archiespaciamiento) que organiza el signo y la operación *poiética* —que es, fundamentalmente, la operación que quiebra las certezas de la *clarté* para conducirlo todo al estado precario pero *indemne* de la *significancia* y la transparencia—, se afirme como ámbito propio de la verdad: «La verdad sólo se entrega a cambio de la muerte»²⁵⁵. *Ap-ousia* contra (*par*)*ousia*, imagen contra esencia, *significancia* contra significado, escritura contra sentido, todo conduce a pensar, por tanto, que la poética de Elitis constituye una inversión de lo que acostumbramos llamar platonismo o metafísica. Y, sin embargo, existen matices —ya se hallan implícitos en todo lo que venimos exponiendo—, salvedades y confirmaciones que se dejarán leer en otra categoría de la experiencia, la de las sensaciones y las analogías. En ellas encontraremos un nuevo *punto* desde el que abordar toda la serie y trastornar, sobre todo, la presunta firmeza de su *espectralidad*.

2.2.3. LA SENSACIÓN

2.2.3.1. *La sacralidad de los sentidos: la sensación como marca*

En la poesía de Elitis, como él reconoció siempre, las sensaciones adquieren un valor privilegiado como el modo más inmediato de la experiencia. Comprender poéticamente el mundo y recomponerlo escrituralmente pasa por cartografiarlas y ahondar en ellas como si se tratara de un sistema sígnico susceptible de recibir su propia gramática o geografía: «Me he convertido en un pequeño Pausanias de las sensaciones y sus analogías en el espíritu»²⁵⁶. Una gramática que nos permita utilizarlas como método poético, no sólo en tanto punto de partida del desplazamiento tropológico, sino también como punto de llegada, doblemente significantes: «Dominado por una inercia tal hacia la pureza, al encontrar en los horizontes marinos que iba descubriendo una pureza natural capaz de *dar cuerpo* a la pureza psíquica que deseaba se asentara en mí, era muy natural que buscara un método poético que, siguiendo el camino inverso, fuese capaz, con la intervención de mi alma, de *dar cuerpo* a las sensaciones análogas que me seducían, a lo

²⁵⁴ «Ωστε λοιπόν, αυτό που λέγαμε “ουρανός” δεν είναι· “αγάπη” δεν· “αιώνιο” δεν· Δεν / Υπακούουν τα πράγματα στα ονόματά τους», *Ibidem*, p. 569.

²⁵⁵ «Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται», *Ibidem*, p. 570.

²⁵⁶ «Lo público y lo privado»: «Έχω γίνει ένας μικρός Πανσανίας των αισθήσεων και των αναλογιών τους στο πνεύμα», ELITIS, O. (1993), p. 347.

“resplandeciente”, a lo “transparente”, a lo “acuático”, a lo “fresco”, a lo “verde”, a lo “inmaculado”»²⁵⁷. No obstante, según Elena Cutrianu, lo que en Elitis se llama *αίσθηση* designa —además de las dos nociones que en español se separan bajo los nombres de «sensación» y «sentido»— dos cosas: por una parte, la activación instantánea de la memoria y el resultado de dicho mecanismo (lo cual la vincula a los elementos temporales que hemos venido repasando) y, por otra, el efecto de la percepción sensorial. En ella opera ya, pues, el desplazamiento de una analogía: algo emerge, como sucedía con la memoria, desde el inconsciente o el exceso indecible de nosotros mismos, hasta la conciencia, en la fricción con el blanco de la percepción —lo cual, según Elena Cutrianu, distingue netamente de ella a la sensación²⁵⁸—, pero también, y eso no lo ha señalado esta autora, a través de la marca de la sensación algo de nosotros se pone en fuga en dirección a un proceso de lectura-escritura²⁵⁹ que podemos identificar con el *heliotropismo*. La sensación no es nunca lo que es porque, al igual que el instante, la memoria o el *punto*, se basa antes en la lógica de la huella y de la ausencia —remite, pues, a una muerte— que en la de la presencia plena del objeto a la conciencia.

Determina ante todo, por tanto, la *metaforicidad* que venimos buscando en la estructura poética —que lo es también de la experiencia— de la obra de Elitis. Se identifica con aquello que (des)articula su poesía²⁶⁰ y se instituye, en consecuencia, en el nuevo nombre del *hiato* que ha de dejarnos leer, en el especial apego por el desplazamiento y las correspondencias de sentido que demuestra, valores adicionales para el eje que (re)organiza. Pues, por encima de todo, la sensación tiene un valor rotundamente griego, *es* literalmente Grecia misma, en la medida en que ésta se convierte en un signo legible. Es, de hecho, al igual que la muerte, lo que concede a toda experiencia un valor sígnico reinscribiendo sobre ella un vacío de no ser, la presencia de una ausencia, la apertura *significante* que la convierte en escritura o textualidad. Lo que, convirtiéndola en *nada*, la convierte en *todo*, el punto sobre el cual puede comparecer, a través de un desplazamiento de sentidos infinitamente

²⁵⁷ «Crónica de una década»: «Όταν λοιπόν είχα μία τέτοια κεκτημένη ταχύτητα προς την καθαρότητα, κι έβρισκα στους θαλασσινούς ορίζοντες που ανακάλυπτα μία φυσική καθαρότητα ικανή να δίνει σώμα στην ψυχική που ποθούσα ν' απλωθεί μέσα μου, ήταν πολύ φυσικό ν' αναζητώ μία μέθοδο ποιητική που, ακολουθώντας τον αντίστροφο δρόμο, να γίνεται ικανή, με την επέμβαση της δικής μου ψυχής, να δίνει σώμα στις ανάλογες αισθήσεις που με γοήτευαν, στο “αστραφοβόλο”, στο “διάφανο”, στο “νερένιο”, στο “δροσερό”, στο “χλοερό”, στο “αμόλυντο”», ELITIS, O. (2000), p. 331.

²⁵⁸ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 164.

²⁵⁹ Puesto que los sentidos pueden ordenarse como una gramática, es posible leerlos y escribir con ellos. Son *poiéticos* en la medida en que determinan, por tanto, la *construibilidad* de lo real.

²⁶⁰ La extraordinaria importancia que el mismo Elitis ha concedido al elemento de la sensación, tal como iremos viendo en citas y alusiones a lo largo del análisis, así como la atención preferencial que el asunto ha recibido por parte de la crítica, justifican este tratamiento que, sin embargo, pretendo sacar de nuevo de la condición de *tema* para darle, según su propia lógica, un *giro*.

construibles, una totalidad indecible, un absoluto. En la primera de las anotaciones al «Comentario al *Axion Estí*», Elitis habla de Grecia, y por tanto de las peculiaridades de la experiencia griega, en estos términos. A diferencia de lo que Occidente ha querido hacer de ella cerrándola sobre un significado decidido y llenándola de contenido, su valor supremo reside en que no contiene nada, es tan sólo una sensación abierta a la *construibilidad* de lo humano como exceso de la presencia, un ideograma en movimiento²⁶¹ que, compareciendo por todas partes como un espectro, proyecta *automáticamente* una serie de valores y opera *poiéticamente* la desestructuración de las certezas dualistas (y también, como veremos, la monistas) que se han apoderado de la modernidad. Esta condición sensorial la sustrae además a la caducidad de la historia²⁶² y la instala de lleno en el ámbito de la poesía y de la textualidad fundamentada en el devenir: se trata no de seguir el curso progresivo de la «idea de Grecia», sino de leerla como ahistoricidad que se disemina en multitud de lecturas²⁶³: «1.¿Es Grecia únicamente una unidad racial destinada a borrarse un día en la amalgama del resto de unidades correlativas, es la portadora de los valores que aprendimos en las Escuelas y que Occidente asimiló (sin disponer del órgano sensorial adecuado) o es acaso, más allá de esto, una *sensación* específica y única, viva y siempre presente, un modo de concebir la vida y expresarla, sin parangón con ningún otro y capaz, por ello mismo, de adquirir una importancia crucial en la tendencia que manifiesta hoy la humanidad a constituirse en una organización universal?»²⁶⁴ / 2.¿Tiene acaso la Poesía la obligación de no arredrarse ante el

²⁶¹ En «Antes que nada, la poesía» Elitis habla, de un modo aún más explícito, de Grecia como sensación para la que valdría la pena encontrar un ideograma en la lectura del cual todos sus valores —que son los valores mismos puestos en marcha por toda lectura signica de un blanco que nos obliga a acumular escrituras e imágenes— se pusieran de manifiesto *automáticamente*: «He llegado desde hace tiempo a esta conclusión: Grecia es una sensación concreta —valdría la pena encontrar para ella un símbolo gráfico—, cuyo análisis, el hallazgo de sus correspondencias en todos los ámbitos, reproduce automáticamente y en cada momento su historia, su naturaleza, su fisonomía» («Η Ελλάδα, έχω καταλήξει από καιρό σ' αυτό το συμπέρασμα, είναι μία συγκεκριμένη αίσθηση —θ' άξιζε να βρεθεί γι' αυτήν ένα γραμμικό σύμβολο—, που η ανάλυσή της, η εύρεση των αντιστοιχιών της, σ' όλους τους τομείς, αναπαράγει αυτόματα και σε κάθε στιγμή την ιστορία της, τη φύση της, τη φυσιογνωμία της»), ELITIS, O. (2000), p. 19. ¿No nos propone ya Elitis aquí un modo de análisis de su poesía —que aspira a *representar* a Grecia— basado en una dilatación circular, analógica o *metafórica* de lecturas a partir de núcleos o *puntos* significantes como la propia sensación?

²⁶² Cfr. por ejemplo las reflexiones de Papangelis a este respecto, quien afirma que la «Grecia segunda» de Elitis surge de la verdad superior de las sensaciones en contraposición con la Grecia histórica, PAPANGUELIS, C. (2001), pp. 120-124.

²⁶³ Más adelante analizaré, sin embargo, el profundo idealismo y determinismo que subyace a esta pretensión, un idealismo herderiano que la propia crítica ha asumido como incuestionable (o incuestionablemente griego) en sus comentarios sobre Elitis.

²⁶⁴ La universalización del mundo que Elitis menciona aquí es seguramente la sobrevenida con las Luces y, por tanto, con el concepto hegeliano de una «historia universal» dirigida a un destino unitario —en la cual, por ejemplo, podría borrarse la «unidad racial» que se denomina Grecia—. De modo que la propuesta que subyace a esta frase —y quizá al *Axion Estí*— es la sustitución de los valores ilustrados (de la *clarté*) como articulación de una «cultura universal» por la potencia oriental, *poiética*, antirracionalista y antihistórica (la *transparencia*) de lo griego que, en tanto autenticidad de la experiencia de lo humano, debería ser adoptada por el conjunto de los hombres. Nada distinto, si no es

desgaste que un tema así puede sufrir desde un punto de vista histórico y nacional sino, por el contrario, abordarlo con valentía eludiendo los peligros del localismo y tratando de restablecer en primer lugar esa sensación, y después captar sus correspondencias espirituales?»²⁶⁵.

El hecho de postular la sensación como modo de conocimiento griego por antonomasia implica oponer la pureza oriental de la *διαφάνεια*, de la luz auroral, al desgaste y la caducidad de las Luces, simbolizadas por un sol que tiene nacimientos y ocasos y marca por lo tanto un ritmo lineal y progresivo a la experiencia. La inmediatez de la *aisthesis* asociada a la naturaleza se sobrepone así a la elaboración occidental de la *noesis*, *maquinalidad* que determina, entre otras cosas, el sentido de la quiebra histórica de la modernidad. Y, sin embargo, como ocurría en ocasiones anteriores, lejos de quedarse en pura recuperación de una *physis* presente, la sensación no hace sino desencadenar la construcción escritural y problemática de una *sobrenaturaleza*²⁶⁶. Según el esquema plotiniano y, acaso, platónico, actúa como la huella de una esencia o de un absoluto inteligible que, manifestando sobre ella su ausencia, la convierten en marca o impronta que incita a una búsqueda. Hay algo ya en ese dualismo, en consecuencia, que remite al carácter sígnico de los objetos de la experiencia. Pero, mientras que en el (neo)platonismo era posible, aún, encontrar el absoluto o el Uno como presencia al cabo de la circulación de lecturas, en Elitis —y, acaso, en la modernidad— la verdad sólo puede residir en el espaciamento, en la *revelabilidad* que promete un sentido sin alcanzarlo jamás. No hay *telos* que detenga

por la atribución de un nombre reconocible —y asociado a una cultura, un pueblo y un Estado, por más que se niegue— a esa potencia oriental, de lo que se puede leer en gran parte de los poetas modernos, especialmente los románticos o, más tarde, los surrealistas, que pretendieron oponer a la estampa moderna de la historia un nuevo mito universal basado en la interioridad de la psique (es decir, en el nuevo ámbito de *sacralidad* que Elitis identifica, también, con Grecia).

²⁶⁵ El pasaje en cuestión abre el «Comentario» y se sitúa bajo el epígrafe «Diversas cuestiones relacionadas y no con el *Axion Estí y Seis y un remordimientos por el cielo*» («Μερικά ερωτήματα σχετικά και άσχετα με το *Άξιον Εστί* και τις *Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό*»): «1.Η Ελλάδα, είναι μονάχα μία μονάδα φυλετική προορισμένη να σβήνει κάποτε μέσα στη συγχώνευση των άλλων συγγενών μονάδων, είναι ο φορέας των αξιών που διδαχθήκαμε στα Σχολεία και που οικειοποιήθηκε η Δύση (χωρίς να διαθέτει τα ανάλογα αισθητήρια) ή μήπως είναι, πέρ' απ' αυτά, μία ειδική και μοναδική *αίσθηση*, ζωντανή και πάντοτε παρούσα, ένας τρόπος να αντιλαμβάνεσαι τη ζωή και να την εκφράζεις, που δε μοιάζει με κανέναν άλλον και που μπορεί, απ' αυτή την άποψη, να έχει μία καινούρια καίρια σημασία μέσα στην τάση της σημερινής ανθρωπότητας να συγκροτηθεί σε μίαν οικουμενικήν οργάνωση; / 2.Η Ποίηση, μήπως έχει την υποχρέωση να μη δειλιάσει μπροστά στη φθορά που ένα τέτοιο θέμα έχει υποστεί από την ιστορική και εθνική άποψη, αλλ' απεναντίας, να το πλησιάσει θαρραλέα, υπερακοντίζοντας τους κινδύνους του τοπικισμού και ζητώντας ν' αποκαταστήσει κατά πρώτο λόγο αυτή την αίσθηση και ύστερα να συλλάβει τις πνευματικές της αντιστοιχίες;», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 33.

²⁶⁶ Pues, como decía Louis Aragon, existimos en el filo entre sensación y razón, en el intersticio de su oposición irreductible: «Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir», ARAGON, L. (2005), p. 15. Andreas Manos ha aludido a la sensación elitiana como *sobrenaturaleza*, subrayando su simultánea condición de punto de partida y llegada de una inversión de la historia que es también una inversión de las leyes naturales. La sensación se dilata así componiendo una suerte de eternidad en la cual el hombre puede gozar de aquello de que le ha privado la naturaleza, MANOS, A. (1998), pp. 39-40.

la circulación imaginal. Ésta constituye, por el contrario, el único modo de captar o imitar —de generar en la mimesis, al fin y al cabo— lo *imposible* o lo trascendente que se contienen indecidiblemente en el *hiato* de la sensación. En contra del empirismo kantiano y cientificista, por tanto, Elitis no cree que haya verdad en los sentidos; mucho menos aún que toda la verdad se encierre entre sus límites. Es más bien en la ausencia de verdad que pone de manifiesto la sensación, en el hueco blanco de la *significancia*, en la transparencia —frente a las Luces que se detienen en la percepción cerrada y cabal de todo objeto—, donde reside la verdad po(i)ética que los sentidos nos ofrecen. Ellos son, en la medida en que *re-velan* y (re)construyen una transcendencia desterrada por la alianza racionalista entre percepción y *noesis*, uno de los principales órganos *poiéticos* de la *resacralización*. Lo son por cuanto se oponen, de una parte, al imperio del significado y la *teleología* en sus más diversas encarnaciones, y por cuanto parecen devolvernos, de otra, en su ahistoricidad, a una constante infancia del mundo, al *reorigen* puro e *indemne* de una *revirginización* de la experiencia. La reconstrucción que operan no se limita, así pues, al ámbito de la transcendencia o lo *imposible*, sino que alcanza también a la *indemnidad* de lo natural, a la pureza de la vida naciente que no puede dejar de relacionarse con el valor de la *grecidad*, y aun a sí mismos, dado que deben recuperar la «santidad perdida» en su moderna subordinación al conocimiento práctico. Constituyen, en suma, una alternativa más primordial —y de mayor alcance, pues no tienen, estrictamente hablando, techo—, es decir, más *religiosa*, al racionalismo: «Parece que será necesario llegar hasta el último extremo del absurdo al que nos ha conducido nuestra divinidad racionalista para devolver la vida a su verdad esencial y para que los sentidos recuperen su santidad perdida»²⁶⁷. Elitis coincide en este diagnóstico con gran parte de los movimientos poéticos modernos, cuyo impulso *orientalista* o incluso *primitivista* recoge y rebautiza. Se trata, en ellos, de un rechazo de corte roussoniano que aprovecha, en no pocas ocasiones, para oponerse a los logros intelectuales de la cultura occidental, incluidas las reformas políticas asociadas al modelo burgués y, por tanto, moderno. Son el órgano de un antirracionalismo que se

²⁶⁷ «El milagro perdido»: «Θα χρειαστεί, φαίνεται, να φτάσουμε ως την έσχατη άκρη του παραλογισμού όπου μας οδήγησε η ορθολογιστική μας θεότητα για να επαναστρέψουμε τη ζωή επάνω στην ουσιαστική της αλήθεια και να ξαναβρούν οι αισθήσεις μας τη χαμένη τους αγιότητα», ELITIS, O. (1993), p. 204. Resulta curioso cómo la acusación de Elitis al racionalismo adopta los argumentos que éste dirigía en los siglos XVIII y XIX contra la religión o el pensamiento mágico: la de ser absurdo, supersticioso y arbitrario. Desde una nueva clase de humanismo —que invoca como aquél raíces griegas—, Elitis atribuye a la sensación la misma capacidad redentora y revolucionaria —social e individualmente— que los ilustrados atribuían a la razón y el conocimiento. En ello se manifiesta una vez más el *automatismo* de lo religioso que opera en estos vaivenes, y demuestra hasta qué punto hay un mesianismo implícito tanto en el programa de la Ilustración como en este regreso a la naturaleza, aunque sea artificialmente reconstruida y superada por la *poiesis*, que postula la poesía moderna. Ambos reproducen inadvertidamente el mismo gesto fideístico que creen estar contribuyendo a desterrar.

quiere más humano, y por consiguiente más *indemne* y más puro que las elaboraciones del racionalismo²⁶⁸. No falta en Elitis un impulso apolítico, antiintelectual y antiideológico como éste —en definitiva, un reaccionarismo populista disfrazado de acracia y coherente con su defensa, que ya hemos visto, del ámbito estético por encima del social o el ideológico, literalmente como una superación de sus miserables diferencias— en su doctrina de los sentidos²⁶⁹. Un impulso coherente, por otra parte, con la vinculación indisoluble entre Grecia y la *luz* oriental que puede venir, en su *sacralidad*, a regenerar un Occidente sumido en la decadencia. Pues Grecia es sustancialmente antirracional, como las sensaciones —es, de hecho, ella misma una sensación, según acabamos de leer—, y éstas son, en su *grecidad* constitutiva, sagradas. Lo son tanto más cuanto que funden en su seno y en su despliegue los dos tiempos o las dos facetas culturales de lo griego: el paganismo

²⁶⁸ En el romanticismo, la sensación sirve para, volviéndose al interior, alcanzar los dominios del Absoluto que residen en el espíritu, cfr. BÉGUIN, A. (1978), pp. 405-406. Lo sensible es, pues, manifestación de lo invisible o lo inteligible, como quería el neoplatonismo, y partiendo de ello es posible llegar hasta las formas espirituales o celestes, tal como propone Schelling, cfr. BENZ, E. (1968), p. 62. Blake es acaso el autor romántico que más se acerca a Elitis en su valoración de los sentidos (cfr. CONNOLLY, D. (1997_a) y MINUCCI, P. M. (1991), especialmente). También Baudelaire o Rimbaud han presentado las sensaciones como el espacio de un *reorigen*, de un regreso a la infancia que puede revelar lo maravilloso o el milagro o, incluso, de una restauración mesiánica del paraíso, cfr. ABRAMS, M. H. (1992), pp. 386-387 y 422-426. Y, como ha expuesto Ana Balakian, en determinadas vanguardias se busca en la percepción una alternativa al racionalismo, que se entiende como fracasado, productor de sufrimiento e incapaz de redimir, como había prometido, al hombre. Ocurre especialmente en el surrealismo, siempre a la caza de procedimientos que puedan alejar al individuo de las constricciones del pensamiento lógico: «¿Qué había de reemplazar al equilibrio de la mente, entonces? El pensamiento era concebido ahora como dominado totalmente por la sensación y el instinto. [...] El auténtico núcleo de este misticismo materialista había sido la creencia de que la sensación, a través de su naturaleza más incontrolada, era un conductor más adecuado hacia la captación del absoluto que el pensamiento abstracto, organizado», BALAKIAN, A. (1947), p. 136.

²⁶⁹ El cual se manifiesta a la perfección, por ejemplo, en una suerte de acotaciones que siguen a cada fragmento del poema «Villa Natacha», un poema de corte (anti)político escrito en el exilio francés durante la Dictadura de los Coroneles. Lejos de aludir directamente a la situación de su país, Elitis arremete contra todos los valores civilizatorios que sustentan la *polis* moderna, reclamando una construcción política sobre la inmediatez de lo sensorial y sobre la *aisthesis* del arte: «Con sabiduría y valor. Picasso y Laurens. Pisoteemos la Psicología, la Política, la Sociología, tostados por el sol y con una simple camisa blanca» («Με σοφία και θάρρος. Picasso και Laurens. Να πατήσουμε πάνω στην Ψυχολογία, στην Πολιτική, στην Κοινωνιολογία, ηλιοκαμένοι μ' ένα σκέτο άσπρο πουκάμισο»), ELITIS, O. (2002), p. 348. También en su discurso de recepción del Nobel hizo referencia a la universalidad de las sensaciones, a su carácter primario y acultural —el mismo carácter de universalización posible que le atribuye a Grecia, sintomáticamente el del viejo proyecto de una «lengua universal»— que las sitúa del lado de lo *indemne*, lo que, a diferencia de las ideologías, no daña y no se halla sometido a caducidad o al desgaste de la historia: «Para el poeta —puede sonar extraño, pero es verdad—, la única lengua común que queda es la de los sentidos. Desde hace miles de años, el modo en que dos cuerpos se tocan no ha cambiado. Ni ha provocado ningún conflicto, como las decenas de ideologías que han teñido de sangre nuestras sociedades y nos han dejado con las manos vacías» («Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Για τον ποιητή —μπορεί να φαίνεται παράξενο, αλλά είναι αληθές— η μόνη κοινή γλώσσα που αισθάνεται να του απομένει είναι οι αισθήσεις. Εδώ και χιλιάδες χρόνια, ο τρόπος που αγγίζονται δυο σώματα δεν άλλαξε. Μήτε οδήγησε σε καμιά σύγκρουση, όπως οι εικοσάδες των ιδεολογιών που αιματοκύλισαν τις κοινωνίες μας και μας άφησαν με αδειανά χέρια»), ELITIS, O. (1993), p. 331.

hedonista de la Antigüedad y el cristianismo²⁷⁰. En cualquiera de ellas, en la ausencia que hacen presente, se deja leer, en consecuencia, una amalgama de épocas diversas, paisajes, valores, textos literarios, que construyen el significante «Grecia»; pero, sobre todo, la pureza y la santidad de la experiencia, la posibilidad de una *resacralización* que sólo la experiencia oriental puede aportar al mundo contemporáneo. En ello reside el principio de la vinculación de lo griego al surrealismo, que repasaremos más adelante y que se cifra, básicamente, en la pulsión antioccidental —e incluso anticlásica— que comparten en su búsqueda de la pureza de lo humano: «El surrealismo nos cautivó también por la gran importancia que otorgaba a los sentidos. Todas y cada una de las cosas era percibida a través de los sentidos. Y yo llevé igualmente a mi poesía un método de comprensión del mundo a través de las sensaciones. Por supuesto, los antiguos griegos habían hecho lo mismo, con la diferencia de que carecían del concepto de la santidad, que sólo apareció con la llegada del cristianismo. He intentado armonizar esos dos términos, lo cual significa que, aun cuando hablo de las cosas más sensuales, las percibo inmersas en un estado de pureza y santidad. Aspiro a la fusión de estas dos corrientes. No soy cristiano en el sentido estricto, pero adapto el concepto cristiano de santificación al mundo de las sensaciones. Este rasgo particular es imprescindible para una mejor comprensión de mi poesía. Por ejemplo, en mi reciente libro *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, hablo de cosas muy abstractas, pero siempre a través de las sensaciones. Para mí las sensaciones no necesariamente tienen implicaciones eróticas, pues exhalan un aroma de santidad; los sentidos se elevan a un nivel santificado»²⁷¹. Esta presunta suma histórica de la sensación —de lo griego—

²⁷⁰ A diferencia de lo que sucedía respecto a la noción de «nada», cuyo tratamiento a cargo de Elitis remitía más a modelos místicos occidentales que a modelos ortodoxos, en lo que atañe a la santidad de la sensación la referencia es sin duda el cristianismo oriental. Su marginalidad geográfica y doctrinal respecto a una religiosidad europea basada en el catolicismo esclerotizado, contra el cual combatieron también los poetas modernos, acaso no menos que contra la herencia ilustrada, le concede ya cierta ventaja. Pero lo cierto es que en la Ortodoxia siempre se privilegió la base materialista de la experiencia religiosa, fruto sin duda de la teoría emanatista de las energías de Dios, manifestaciones fenomenológicas cuya lectura permite captar lo divino en la tierra, si bien no su esencia. El cuerpo, en este aspecto, forma parte de lo sagrado, cfr. LOSSKY, V. (1982), pp. 54-56 y 64-65. De modo que, como ha apuntado Vangelis Calotychos, Elitis y otros contemporáneos pretenden consagrar una experiencia plenamente griega por medio de fijarse, como dicta la Ortodoxia, en las manifestaciones de la fuente eterna —un gesto de búsqueda en la fragmentariedad y reconstrucción religiosa, *heliotrópica*, desde ella, ciertamente común a los autores europeos modernos, como hemos visto—, y no buscando esa misma fuente, tal como haría, aparentemente, el mundo occidental, CALOTYCHOS, V. (2003), p. 225.

²⁷¹ «Analogías de luz»: «Ο υπερρεαλισμός μάς παρακίνησε επίσης μέσω της μεγάλης σπουδαιότητας που έδινε στις αισθήσεις. Το κάθε πράγμα γινόταν αντιληπτό μέσω των αισθήσεων. Βέβαια και οι αρχαίοι Έλληνες έκαναν το ίδιο, με τη διαφορά ότι δεν είχαν την έννοια της αγιότητας, που εμφανίστηκε μόνο με τον ερχομό του χριστιανισμού. Προσπάθησα να εναρμονίσω τους δυο αυτούς όρους· που θα πει, ότι οποτεδήποτε μιλάω και για τα πιο αισθησιακά πράγματα, τα αντιλαμβάνομαι να υπάρχουν σε μία κατάσταση καθαρότητας και αγιότητας. Αποσκοπώ στη συνένωση αυτών των δυο ρευμάτων. Δεν είμαι χριστιανός με την αυστηρή έννοια της λέξης, αλλά

representa en realidad una ahistoricidad que responde nuevamente al *automatismo* de lo religioso y proclama, como el instante, la regeneración mesiánica de la *sacralidad* en el fragmento. Es también el *reorígen* que en cada aparición, dada su grecidad —y siendo Grecia el espacio por antonomasia del origen, de la *construibilidad* y de la borradura de la historia— y su condición textual, establece un recomienzo equiparable al que funda repetidamente la modernidad literaria. Puede, en el impulso de devolver la historia a un *punto cero*, convertir incluso a los occidentales (los francos) a la «lengua universal» de lo griego, que es la de la sensación, el instante, el *reorígen* y el *hiato*²⁷²: «...una / Muchacha proclamará en su cuerpo una revolución / Hermosa con voces trémulas y resplandores / De frutos devolviendo la historia / a su punto de partida / y hasta / Es posible que los francos se helenicen»²⁷³. Porque no debemos olvidar que la sensación es lo que, habitualmente, desencadena el instante, su *metaforicidad* imaginal contra la teleología de la historia y, en consecuencia, el *heliotropismo* del arte que reproduce a Dios en el hueco de su escritura. Es fundamentalmente *revelabilidad* que se retrasa también, indecidiblemente, en el interior de la estructura que ha puesto en marcha. Y que, constituyendo de partida una forma de la santidad, se encarga de *retejer* la noción inaugural de santidad cristiana una y otra vez (circular y *metafóricamente*, como movida por cierta *autoconstruibilidad*), en una mezcla de *religiosidad* griega y latina, como si en ella se borrara todo el lastre histórico y doctrinal del cristianismo para recomponer su gesto fundacional —el del nacimiento y/o la muerte y resurrección de un Dios, el de un juego constante de presencia y ausencia, alusión y elusión— y situarse siempre un segundo antes de la redención: «Hay que respetar mucho las sensaciones, temblar ante la conciencia de su santidad, para poder llegar así, desde las antípodas, al mismo resultado cristiano. Pero, ¿acaso no sucede exactamente lo mismo pero por el camino opuesto? Incluso la pintura más mundana —si es lo suficientemente sublime—

προσαρμόζω τη χριστιανική έννοια του εξαγιασμού στον κόσμο των αισθήσεων. Το ιδιαίτερο αυτό χαρακτηριστικό είναι απαραίτητο για την καλύτερη κατανόηση της ποίησής μου. Για παράδειγμα, στην πρόσφατη συλλογή μου “Το Φωτόδεντρο και η Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά”, μιλώ για πολύ αφηρημένα πράγματα, πάντα όμως μέσω των αισθήσεων. Για μένα οι αισθήσεις δεν έχουν απαραίτητα ερωτικές προεκτάσεις, αφού αποπνέουν ένα άρωμα αγιότητας· οι αισθήσεις ανυψώνονται σ’ ένα επίπεδο καθαγιασμένο», ELITIS, O. (1979), pp. 188-189.

²⁷² «Helenizar a los francos» significa pues aquí expandir desde la sensación el valor de la grecidad hasta conseguir que (des)articule la experiencia universal de lo humano, humanizar en definitiva sobre este esquema perceptivo basado en la escritura y el exceso de la identidad y el significado a quienes sólo parcialmente pueden denominarse «hombres», los occidentales o los europeos. No advierte Elitis que la presunta grecidad sustancial de esta estructura poética no es tal, sino tan sólo la apropiación y el renombramiento de ciertas disidencias occidentales presentes en la literatura continental desde finales del siglo XVIII.

²⁷³ «Con luz y con muerte», 4 (*El Pequeño Nautilo*): «...ένα / Κορίτσι θα κηρύξει στο σώμα του επανάσταση / Ωραία με τρεμουλιαστές φωνές και λαμπρόνες / Φρούτων ξαναφέρνοντας την ιστορία / Στην αφετηρία της / οπότεν / Πιθανόν και οι Φράγκοι να ελληνέψουν», ELITIS, O. (2002), pp. 501-502.

participa en la sacralidad»²⁷⁴. También en el «Comentario al *Axion Estí*» las sensaciones reciben esta caracterización como plenitud que contra la ascesis y la privación —pues ellas contienen, en el mismo seno de su carácter *presente*, su negación y su ausencia, la muerte que les permite renacer sógnicamente en una nueva imagen, son *otro* desierto cuyo efecto, es de esperar, resultará tan sacralizante como el primero— permite recuperar la religiosidad²⁷⁵ perdida: «Anoto todas estas cosas porque no carecen de importancia y porque después, en la configuración final del *Axion Estí*, jugaron un papel muy importante y constituyeron, conceptualmente, los planos superpuestos sobre los cuales se sostuvo la tendencia final: conducir al hombre a la santidad, no por el camino de la privación sino por el camino de la plenitud de los sentidos»²⁷⁶. A partir de dicha santidad de las sensaciones podrá construirse —y reconstruirse— una utopía paradisíaca²⁷⁷ que apela de nuevo al apoliticismo y al antiintelectualismo que acabamos de mencionar, y que pretende organizar la sociedad sobre el tiempo de un devenir refractado por el *himen* del instante —que es el de la sensación—, lejos de las constricciones de la historia y de los convencionalismos sociales basados en la identidad adquirida e inamovible en la esfera del significado. Se trata de una organización apolítica de la *polis*, una suerte de desintegración *poiética* que, desechando todo planteamiento colectivo u omniabarcador, sitúa en la fragmentariedad, el *reorigen* y la diseminación toda posibilidad de articulación pública. Las normas que han de regir este mundo paralelo y ahistórico no son escritas sino en la lectura de la sensación que ha destejido antes la contabilidad del tiempo lineal: «*el jardín ve / pone en marcha la cuenta atrás / marasmo / plenitud / despertar / el pecho de una mujer joven es ya / el artículo de una Constitución futura*»²⁷⁸. Los sentidos desatan así, en la captación inmediata de lo

²⁷⁴ «Yanis Tsarujis»: «Πρέπει να σέβεται κανείς πολύ τις αισθήσεις, να τρέμει στη συνείδηση της αγιότητάς τους, για να μπορεί να φτάνει έτσι, από τους αντίποδες, στο ίδιο χριστιανικό αποτέλεσμα. Αλλά μήπως και από τον αντίστροφο δρόμο δε συμβαίνει ακριβώς το ίδιο; Ακόμη κι η πιο κοσμική ζωγραφική —αν είναι αρκετά υψηλή— μετέχει στην ιερότητα», ELITIS, O. (2000), p. 568.

²⁷⁵ Vangelis Azanasópulos ha visto en la imbricación de lo sensorial y lo sagrado una contradicción que revela una relación ecléctica de Elitis con la modernidad, cfr. AZANASÓPULOS, V. (2001), p. 384. Por el contrario, creo que tanto Elitis como la modernidad literaria europea —si bien Elitis incide más en algunas cuestiones— se hallan dominados por esta pulsión premoderna y antioccidental que, en el fondo, es la que los hace propiamente modernos y occidentales.

²⁷⁶ Este párrafo, que aparece en la segunda página del texto, parece querer confesar cuál es el objetivo primordial del *Axion Estí*, adónde tiende en definitiva la operación poética que asociada a Grecia se desarrolla en él: «Τα σημειώνω όλα αυτά, επειδή δεν είναι χωρίς σημασία και αφού αργότερα, στην τελειωτική διαμόρφωση του *Αξιον Εστί* έπαιξαν μεγάλο ρόλο και αποτελέσανε, νοηματικά, τα υπερτοποθετημένα επίπεδα επάνω στα οποία στηρίχθηκε η τελική τάση: να οδηγηθεί ο άνθρωπος στην αγιότητα όχι από το δρόμο της στέρησης αλλά από το δρόμο της πλήρωσης των αισθήσεων», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 36.

²⁷⁷ Cfr. ILIOPULU, I. (1991), pp. 860-862, quien menciona el poema «Para una Ville d'Avray» («Για μία Ville d'Avray», *Al oeste de la tristeza*, cfr. ELITIS, O. (2002), pp. 579-581) a modo de ejemplo. Cfr. *infra*, capítulo 2.4.2.3.

²⁷⁸ «El jardín ve»: «Ο κήπος βλέπει / βάνει μπρος την αντίστροφη μέτρηση / μαρασμός / ακμή / ξύπνημα / ένα στήθος νέας γυναίκας είναι ήδη / άρθρο μελλοντικού Συντάγματος», *Ibidem*, p. 446.

abstracto en lo concreto (la *noesis* en la *aisthesis*, dice literalmente en el pasaje que cito a continuación), la generación de un paraíso que consiste en el desplazamiento hacia otras sensaciones, en la ceguera de la transparencia que proyectan los reflejos del sol sobre el mar, emblema de eternidad y de textualidad incontenible, como vimos en el primer capítulo; el paraíso es pues este *himen* de *revelabilidad*, este tránsito de la *significancia* que no se clausura, la *metáfora* o *metaforá* (*μεταφορά*, transporte o desplazamiento, «transporte místico», también, de la escritura) que constituye la operación principal de lo poético: «Así que sí, no hay duda. Mi tendencia innata a santificar la sensación desemboca directamente en la visión del Paraíso. Y es la concepción de lo abstracto en la sensación de lo concreto lo que me hace regresar sin arrepentimiento, víctima yo también de lo eterno, al fulgor absoluto de un mar al sol»²⁷⁹.

Ese paraíso es, como no podía ser de otro modo, *un* primer día de la creación recreado sobre la borradura de la historia que operan los sentidos. Dicha borradura tiene la facultad de purificar de modo *automático*, eliminando todos los restos del mal y reinaugurando mesiánicamente la vida, redimiéndonos de las adherencias de lo *inhumano*. Así queda claro en otro pasaje del «Comentario al *Axion Estí*» en que Elitis se refiere al «hombre histórico», ése que debía deshacer por medio de la poesía la madeja de la historia para «regresar» a una *sobrenaturalidad*. En este caso es la sensación la que se identifica con esa dimensión *poiética*: «Ha transmutado todos los sucesos, y al final su conciencia se convierte en “plena de luz como el verano”, y se identifica con la que ha recibido la fuerza purificadora del limón»²⁸⁰. El fragmento comenta el salmo decimotercero, donde la sensación purifica del mal de la historia, la ideología y la política aliándose con el aislamiento y la fragmentación y adquiriendo, además, una fuerte connotación ética: «Puro soy de punta a punta. / Con la boca besando gocé del cuerpo virgen. / Con la boca soplando teñí el pellejo del mar. / De todas mis ideas he hecho islas. / En mi conciencia he destilado limón»²⁸¹. Ante desinfectantes tan potentes como la sensación griega, es imposible temer el tránsito por un desierto de *revelabilidad* que en su promesa nos conecte con lo Inconcebible o lo Inesperado, en definitiva con lo *imposible* que sólo comparece como apertura

²⁷⁹ «Antes que nada, la poesía»: «Ε λοιπόν ναι, δεν υπάρχει αμφιβολία. Η έμφυτη ροπή μου να εξαγιαζώ την αίσθηση εκβάλλει κατευθείαν στο όραμα του Παραδείσου. Και είναι η νόηση του αφηρημένου μεσ’ από την αίσθηση του συγκεκριμένου που με κάνει αμετανόητα να ξαναγυρίζω, θύμα κι εγώ του αιώνιου, στο απόλυτο αστραφτοβόλημα μίας θάλασσας μέσα στον ήλιο», ELITIS, O. (2000), p. 31.

²⁸⁰ «Έχει μετουσιώσει όλα τα γεγονότα, και στο τέλος η συνειδήσή του γίνεται “πάμφωτη σαν καλοκαίρι” και ταυτίζεται μ’ αυτήν που εδέχθηκε την καθαρτική δύναμη του λεμονιού», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 46.

²⁸¹ «Καθαρός είμαι απ’ άκρη σ’ άκρη. / Με το στόμα φιλώντας εχάρηκα το παρθένο κορμί. / Με το στόμα φυσώντας χρωμάτισα τη δορά του πελάγους. / Τις ιδέες μου όλες ενησιώτησα. / Στη συνειδήσή μου έσταξα λεμόνι», ELITIS, O. (2002), p. 159.

indecidible. Dicha sensación, por tanto, equipara al hombre común —al griego— con el santo que ha sufrido la iluminación de lo Inalcanzable y ha renacido, en consecuencia, puro y *revirginizado*, a un mundo paralelo y paradisiaco donde el pecado (el pecado del *telos* o el significado) ha sido ya redimido: «En una ocasión toqué con la piel desnuda un poyete así [el de una iglesia griega de las islas] y sentí purificarse mis entrañas, como si la cal hubiera atravesado mi corazón membrana a membrana con sus propiedades desinfectantes. Por eso jamás he temido la mirada salvaje de los Santos, salvaje, por supuesto, como todo lo que alcanza lo Inalcanzable. Sabía que bastaba para descifrar las Leyes de mi república imaginaria y descubrir que justo allí se encuentra la sede de la inocencia»²⁸². ¿Qué podría ser esta república imaginaria (*φανταστική*) sino una república *imaginal*, hecha de espectros (*φαντάσματα*) y de transparencia (*δια-φάνεια*), compuesta de imágenes y de escrituras *atópicas* desprendidas del cuerpo del significado y, por tanto, de la historia? ¿Qué podría ser sino el espaciamento de toda linealidad, operado ahora por esta membrana *revirginizadora* de la sensación como antes fue operado por la del instante²⁸³? Tan vertical como él en su intervención sobre la naturaleza —y su curso fatal hacia la muerte— o la historia, tan preñada de imágenes y tan abierta a la alteridad, la purificación de la conciencia que realiza la sensación no tiene sólo como objeto limpiarla de todo residuo del mal, o de todo intercambio con un *telos*, sino además borrar de ella el único esquema narrativo que se le adhiere proporcionando al individuo una identidad temporal, religándolo consigo mismo a través de sus instantes sucesivos e impidiéndole salir de sí a la pureza de la *significancia* y de lo Abierto: el sentimiento. Al contrario que la sensación, que carece de historia y se entrega siempre virgen —para ejercer, *maquinalmente*, una *revirginización*—, por lo cual se identifica con Grecia y con la poesía, el sentimiento se halla de parte de lo histórico en la medida en que clausura al sujeto obligándole a la autorreferencialidad —a escribir diarios, por ejemplo, o poemas descriptivos— y oponiéndole, sin posibilidad de salida transpersonal hacia un exceso que lo construya *desapropiándolo*, no la alteridad pura sino al otro, a su semejante, encerrado a su vez en una problemática intransferible y catalogable. El sentimiento se desenvuelve en un proceso, constituye por sí mismo un relato y posee un contenido determinable, más allá del cual carece de vigencia o de productividad. Forma parte de la «profundidad psicológica» que Elitis rechazaba en *María Nefeli* como emblema de la

²⁸² «Antes que nada, la poesía»: «Σ' ένα τέτοιο πεζούλι αγγίχτηκα γυμνός κάποτε, κι ένιωσα να καθαρίζουνε τα σωθικά μου, σάμπως ο ασβέστης νά 'χε διαπεράσει φύλλο-φύλλο με τις απολυμαντικές του ιδιότητες την καρδιά μου. Γι' αυτό δε φοβήθηκα ποτέ μου το βλέμμα το άγριο των Αγίων, το άγριο, βέβαια, όπως καθετί που φτάνει τ' Άφταστα. Ήξερα ότι έφτανε ίσα-ίσα ν' αποκρυπτογραφεί τους Νόμους της φανταστικής μου πολιτείας και ν' αποκαλύπτει ότι είναι αυτή η έδρα της αθωότητας», ELITIS, O. (2000), pp. 40-41.

²⁸³ Cfr. IOANU, Y. I. (1991_a), p. 41.

continuidad teleológica materializada en las muy occidentales «novelas de carácter» y contrapuesta a la fragmentariedad griega²⁸⁴. Pues la psique no necesita tener profundidad, sino, constituida como una membrana abierta al mundo, tomarla prestada de su contacto ocasional con los objetos, de las fulguraciones que, como pespuntos sobre una tela —cuya unicidad está garantizada, a la vez que comprometida, exclusivamente por ellos—, la comunican con el cosmos desplazándola sobre distancias siderales, fuera de sí. El alma se encuentra en cada caso sobre el ápice de la sensación²⁸⁵, diseminada y no reunida en un *lugar* preciso como continente o *hilo conductor* de los sentimientos. Sólo así puede *sobre-vivir*, sustraída a una temporalidad ajena tendida entre *un* origen y un fin, *indemnizada* en la recurrencia de sus apariciones, siempre nueva en cada fricción con el mundo. Todo arte auténtico —de aliento griego—, debe por tanto trascender la emoción, borrarla y exponer(se) únicamente a los mensajes —textualidad e imaginalidad inagotables— que llegan al sujeto a través de la sensación: «Para recibir ese *espíritu*, es preciso saltar por encima de la emoción. Y tener el alma en los dedos, en los ojos, en la nariz, en los labios. Por ahí habla el mundo. Por ahí se encuentra el camino privado»²⁸⁶. De este modo, la sensación adquiere en gran medida el funcionamiento que tradicionalmente se ha atribuido a los inteligibles (y prolonga también, así, la inversión de la jerarquía *εἶδωλον-εἶδος* en que Elitis parece comprometido): es ella la que no está afectada por la temporalidad y el deterioro, es ella la que en su iterabilidad —que sin embargo es temporal, es de hecho toda la temporalidad que la sensación admite— permanece idéntica (idéntica en su *salir-de-sí*, en su ausentarse sobre el centro mismo de su *presentación*) y la que se refugia en la *indemnidad* de lo *spectral*, en este caso situándose sobre el no ser que comparece en el *punto* y comunica con la muerte sígnica para conducir a la *super-vivencia*. Es ella, asimismo, la que, proponiendo una particular fugacidad (la que rige el instante y toda circularidad imaginal, la que hace elusivo todo significativo poniéndolo en fuga hacia *otro lugar* y deshaciendo su esencia o su clausura, perpetuándolo), se arranca al

²⁸⁴ Con este rechazo del sentimiento y, por consiguiente, de la novela, Elitis no hace sino reproducir una posición común entre las vanguardias europeas de principios del siglo XX, así como entre los autores de la poesía pura y, sobre todo, entre los surrealistas. El antisentimentalismo —que Ortega denominó *deshumanización*— pretendió ser en esas décadas el antídoto contra cierta lírica decimonónica, heredera de los aspectos más banales del romanticismo. Resulta curioso, sin embargo, que Elitis, como los surrealistas, recoja esta *deshumanización* con el fin de hallar, bajo otras premisas —griegas y orientales—, la habitabilidad misma de lo humano.

²⁸⁵ La cual, como ha apuntado Yanis Ioanu, logra aislar el «instante presentizado» y nutre la imagen poética, con su carencia de historia, cfr. Yanis Ioanu, «Η ποιητική στιγμή: από τους γάλλους θεωρητικούς στον Οδυσσέα Ελύτη», CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 136-137.

²⁸⁶ «Camino privado»: «Πνεύμα που, για να το εισδεχθείς, πρέπει να κάνεις άλμα πάνω από τη συγκίνηση. Και νά 'χεις την ψυχή σου στα δάχτυλα, στα μάτια, στα ρουθούνια, στα χείλη. Από κει μιλάει ο κόσμος. Από κει βρίσκεις την ιδιωτική σου οδό», ELITIS, O. (1993), p. 395.

desgaste de la historia²⁸⁷ —y a su determinación de un sentido o de una alteridad concreta y delimitadora con la que contrastarse— y se hace interminablemente legible, dado que responde a la inagotabilidad de la experiencia de lo humano. Desde este punto de vista, los sucesos de la historia son excedidos por el mismo curso de los tiempos a que se someten, mientras que la sensación, exceso ella misma en tanto participa de la lógica del *hiato* que venimos viendo, resulta insuperable. Así, la historia no sólo no facilita la lectura de un arte griego construido sobre la pureza de las sensaciones, sino que la estorba: «El rojo o la curva nunca han sido superados, igual que no han sido superados jamás la calidez del cuerpo amado o el aroma del jazmín. Sin embargo, las invasiones de Tasos en el siglo VII, lo mismo que las diferencias entre ortodoxos y arrianos en el otro siglo VII, el de después de Cristo, ya no nos dicen nada. Y son éstas, desgraciadamente, las que estorban al lector de Arquíloco o de Romano»²⁸⁸. Si el arte —griego— constituye una *sobrenaturalidad* que se sustrae a la periodización de la historia, a la caducidad o a la clausura es, por tanto, porque jamás deja de resultar legible. Porque su capacidad *poiética* no se agota sino que regresa siempre al punto de partida —a la *stigmé* desde donde la circulación o dilatación imaginal que convierte al mundo en *textualidad* eterna e inagotable está reiniciándose sin interrupción—, como consecuencia de hallarse cimentado sobre elementos intersticiales tales como el instante, el blanco, las sensaciones o la memoria clásica, y no sobre la narratividad de la memoria histórica, del suceso contextual o de los sentimientos. Es así como la poesía, según el pasaje de «Antes que nada, la poesía» que cito a continuación, se encarga de construir y reconstruir una «segunda y tercera historia», identificada sin duda con la refracción ateleológica del devenir, gracias a que opera primordialmente con sensaciones. Éstas, encajadas intersticial y espectralmente las unas en las otras, tienden a lograr también una «consumación del tiempo» que, sin embargo, hemos de entender primordialmente como un espaciamento constante materializado en esa «segunda o tercera historia» ahistórica que la poesía intenta «inmortalizar en su propio movimiento», es decir, perpetuar y generalizar —extender a todo el campo de la experiencia, desencajando la historicidad y los significados— prolongando sin fin el desplazamiento tropológico y el esquema de textualidad irreductible que propone para el mundo. Ésos son el «cambio y el movimiento» que eluden ya la subordinación a toda historia

²⁸⁷ Pues, según dice Elitis en «El jardín ve», la sensación, en tanto *reorigen* constante sin significado, se halla en perpetuo estado de juventud, frente al desgaste y la vejez de los significados de la historia: «la Historia es vejez / y la fruta entre los dientes juventud» («Γήρας είναι η Ιστορία / και το φρούτο ανάμεσα στα δόντια νεότης»), ELITIS, O. (2002), p. 446.

²⁸⁸ «Los accidentes del tiempo»: «Το κόκκινο ή η καμπύλη δεν ξεπεράστηκαν, όπως δεν ξεπεράστηκαν ποτέ η ζεστασιά του αγαπημένου σώματος ή το άρωμα του γιασεμιού. Οι επιδρομές όμως στη Θάσο του 7ου αιώνα, όπως βέβαια οι διαφορές Ορθοδόξων και Αρείων στον άλλον 7ο αιώνα, τον μετά Χριστόν, δε μας λένε πλέον τίποτε. Και είναι αυτές, δυστυχώς, που δυσχεραίνουν σήμερα τον αναγνώστη του Αρχίλοχου και του Ρωμανού», ELITIS, O. (1993), p. 208.

y componen una nueva, sin dirección ni sentido, con los materiales sígnicos de que está hecha la *poiesis*. Contribuye grandemente el hecho de que las mismas sensaciones sean, contra los sentimientos, sin historia, y por tanto (re)produzcan cada vez un (*re*)origen, la primera escritura de las cosas y su propia primera inscripción, tal como sucede con la poesía y con Grecia, responsables en sus apariciones de una inmediata borradura de lo histórico que las instituye en *punto cero*. Pues ninguna de las tres instancias contiene *propiamente* un significado, sino que representa un significativo vuelto hacia lo Abierto, alusivo a una alteridad en la que no participa pero que sí desencadena *poiéticamente* (de ahí que se refiera a que los sentidos propician el cambio sin estar sometidos a él, o expresan una época sin formar parte de ella); por ello acaso una poesía basada en la pureza de las sensaciones —de un constante renacimiento *construible* más allá de la muerte— sugiera a Elitis una impresión de «libertad infinita», la misma que se experimenta en la línea de salida de una imaginación declarada como omniabarcadora, capaz de expandirse a través de sus imágenes espectrales hasta ocupar la totalidad de lo existente y diseminar, con ello, nuevos *puntos de partida* que hagan imposible la clausura —temporal o semántica— del juego: «Así, un día, cuando llegue la consumación del tiempo, nuestros sentidos, uno dentro de otro, ya fuera del cajón, compondrán la segunda y la tercera historia que la Poesía busca inmortalizar en su propio movimiento. Nuestros sentidos, que no tienen, como nuestros sentimientos, historia —qué extraño. Que sin estar sometidos al cambio, lo provocan y lo fomentan de un modo más efectivo; que sin estar forzados a seguir el espíritu de una época, lo expresan siempre con más elocuencia. Por eso pienso que aun la última (la más moderna) escritura poética debe testimoniar en cada momento que está en lugar de reducirse, como ellos, a la primera escritura de las cosas. Por muy simple que esto parezca, cuando me apercibí de ello sentí realmente una libertad infinita»²⁸⁹.

En definitiva, lo que subyace aquí es la noción hölderliniana de «mundo en el mundo» que tan imbricada se halla, como hemos tenido ocasión de ver, con la lógica del intersticio, de la *atopía* del arte y del *espectro*²⁹⁰. Y, también, con la del paraíso o

²⁸⁹ «Antes que nada, la poesía»: «Ἐστὶ κάποτε, ὅταν τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου φτάσει, μία μέσ' ἀπ' τὴν ἄλλη, ἀποσυρταρωμένες οἱ αἰσθήσεις μας συνθέτουν τὴ δεύτερη καὶ τὴν τρίτη ἱστορία πὺν ἡ Ποίησις ζητά σὲ τὴν ἴδια τῆς τὴν κίνησις ν' ἀπαθανάτισει. Οἱ αἰσθήσεις μας, πὺν δὲν ἔχουν, ὅπως τὰ αἰσθηματά μας, ἱστορία —τί περίεργο. Πὺν χωρὶς νὰ ὑπόκεινται σὲ τὴ μεταβολή, τὴν προκαλοῦν καὶ τὴν ὑποβοηθοῦν ἀποτελεσματικότερα: πὺν χωρὶς νὰ ἐκβιάζονται νὰ παρακολουθήσουν τὸ πνεῦμα μίας ἐποχῆς, τὸ ἐκφράζουν πάντα πὺν εὐγλωττα. Νά γιατί πιστεύω πὺν κὶ ἡ πὺν ὕστερη (ἡ πὺν μοντέρνα) κάθε φορά ποιητικὴ γραφή οφείλει νὰ μαρτυρεῖ ὅτι εἶναι σὲ θέση ν' ἀνάγεται, ὅπως κὶ αὐτές, σὲ τὴν πρώτη γραφὴ τῶν πραγμάτων. Εἶναι κάτι αὐτό πὺν, ὅσο ἀπλό κὶ ἀν φαίνεται, ὅταν τὸ συνειδητοποίησα, ἔνωσα πραγματικά μίαν ἀπέραντη ἐλευθερία», ELITIS, O. (2000), p. 44.

²⁹⁰ Con este último en la medida en que, como he recordado más arriba, la imaginación en griego (*φαντασία*) comparte etimología con el *fantasma* (*φάντασμα*), simulacro imaginal sin cuerpo y sin sentido que se sitúa más allá de la muerte. Las imágenes de la *fantasía*, por tanto, están tocadas por esta *espectralidad* que también las hace *transparentes* (*δια-φανή*) y, en consecuencia, partícipes de la cadena de la *significancia*.

la utopía construidas a partir de la apertura de la sensación. El tiempo paralelo del devenir —la segunda o tercera historia *indemne*— que Elitis está proponiendo en este pasaje pertenece a una dimensión intramundana —pues no desgarrar la historia como un *telos*, sino que se refracta en el *himen* que interseca su linealidad— surgida del doble proceso de lectura-escritura propuesto reiteradamente por la ilegibilidad de las sensaciones. Elaborada *poiéticamente* como exploración de lo (*im*)posible que se nos ofrece sobre su superficie. Es el objetivo mismo de la poesía: lograr no una imitación de lo existente, sino una mimesis de lo *imposible* que determine en su propio gesto —lo que en el pasaje anterior el poeta denominaba la «inmortalización» de la segunda o tercera historia en el movimiento (el *heliotropismo*) de la Poesía— la construcción de esa alteridad que transparenta, ocultándolo, un absoluto. Todo paraíso reside aquí, en el hueco vacío de este desencadenamiento. Sin embargo, si la realidad admite una nueva sintaxis que la convierta en utopía —(u)topía o *atopía*, como veremos, dado que se encuentra como potencialidad infinita dentro del *topos* del mundo, y no en la escatología que negándolo nos conduzca a un después o un afuera—, si admite un nuevo tiempo o un nuevo mundo retejido desde la experiencia aparentemente inmediata —si bien puramente mediadora, mediadora hacia la nada o lo Abierto— de las sensaciones, ello es porque éstas se organizan, tal como dije al principio, al modo de una gramática. Componen un sistema de signos con el cual y desde el cual la poesía ha de operar en su proyecto de escribir y reescribir el mundo, la experiencia, lo posible; en su proyecto de extender su propio *mecanismo* —el que la hace funcionar a través de cierta combinatoria escritural que la pone en relación con la imaginación y la memoria— al campo entero de la percepción, la vivencia y el intercambio humano con lo real. No parece casual que Elitis aluda a ellas como un alfabeto, un alfabeto específicamente griego en el cual, como creían los atomistas, la realidad puede descomponerse para ser recompuesta después en infinitos mundos. Cada sensación es pues un *punto* mínimo, un átomo desde el cual no sólo rehabilitar toda la serie —y otras series aparentemente ajenas a su lógica, o incluso contrarias—, sino además hacerlo en nuevos órdenes y sucesiones dictados por la imaginación, con nuevos elementos surgidos en la inagotabilidad de este sistema que se autorreproduce, construyendo así la «república imaginaria» a que el autor aludía más arriba. Una república hecha, por tanto, en contra de la platónica, de simulacros, de *εἰδωλα* inmarcesibles que se ofrecen nuevamente a la percepción e impiden con ello la clausurabilidad de un *εἶδος*, que se dejan leer interminablemente para conducir a nuevas escrituras; una república que basa su valor no en la (*par*)ousia de un ser presente, sino en la *ap-ousia* —imposibilidad de la esencia, también— que proyectan todos los signos irremediabilmente parciales que la componen. Grecia, con sus constantes paralelismos escriturales, con su carácter sígnico, con la *construibilidad*

que reside en cada una de sus experiencias, con su condición de *cosmos* textual *indemne*, es ya esa república, el *continuum* poético que lo lee todo en todo, que logra difuminar completamente —sobre el filo de la sensación, el instante o la *significancia* donde habita, en esa *sobrenaturalidad* que determina constantemente un exceso de sí— los límites entre cultura y *physis*. Por eso en las percepciones griegas más inmediatas no se lee un significado —la *verdad* de la composición física de la naturaleza, por ejemplo—, sino una huella que nos obliga a circular en otras (acaso en todas) direcciones, que hace de cada sensación un elemento (*in*)*significante* en cuya hendidura, sin embargo, comparece toda una serie de elementos imaginales y ahistóricos —los productos y los gestos del arte griego de todos los tiempos, compendiados en el ideograma-sensación que constituye Grecia, según vimos— que ya se encontraban previamente —si es que esta palabra conviene a una organización transversal respecto de la historia— inscritos allí: «Desde cómo muerdo la fruta hasta cómo miro por la ventana siento que se forma un alfabeto completo, que me esfuerzo en poner en acción con la intención de armonizar palabras o frases y, la mayor ambición, yambos y tetrametros. Lo cual significa: de atrapar y expresar otro mundo, un segundo mundo²⁹¹, que llega siempre el primero en mi interior. Puedo además aportar como testigos a un montón de objetos insignificantes: guijarros estriados por las tempestades, arroyos con algo de consolador en su discurrir, hierbas olorosas, sabuesos de nuestra santidad. Toda una literatura, los antiguos griegos y latinos, los cronistas y compositores de himnos posteriores; un arte, Polígnotos, Pansélinos: todos se encuentran transliterados y taquigrafiados allí, en lo suave, en lo verde, en lo rudo y en lo extático, cuya única referencia auténtica y verdadera se halla dentro del alma del hombre»²⁹². Además de mostrarnos una vez más a las claras la concepción escritural del mundo y de la experiencia que domina el pensamiento de Elitis, este pasaje pone de manifiesto la cohesión textual del cosmos griego. Dentro del cual, bloqueada toda legibilidad que pueda entenderse como desciframiento —un desvelar que remita a la verdad o la *αλήθεια* heideggeriana—, los distintos estratos se

²⁹¹ Es imposible no observar el paralelismo entre la «segunda y tercera historia» a que aludía antes, y este «segundo mundo», que equivale a la Grecia ahistórica y textual, surgida en una refracción de la primera al tiempo que identificada con ella, con la geográfica, en un vaivén indecible al que me referiré en el capítulo cuarto de esta segunda parte.

²⁹² «Incensar lo sublime», V (*El Pequeño Nautilo*): «Από το πώς δαγκώνω μέσα στο φρούτο έως το πώς κοιτάζω απ' το παράθυρο αισθάνομαι να σχηματίζεται μία ολόκληρη αλφαβήτα, που πασχίζω να βάλω σ' ενέργεια με την πρόθεση ν' αρμόσω λέξεις ή φράσεις, και την απώτερη φιλοδοξία, ίαμβους και τετράμετρα. Που σημαίνει: να συλλάβω και να πω έναν άλλο, δεύτερο κόσμο, που φτάνει πάντα πρώτος μέσα μου. Μπορώ μάλιστα να φέρω μάρτυρες ένα σωρό ασήμαντα πράγματα: βότσαλα που τα ρίγωσαν οι τρικυμίες, ρυάκια μ' ένα κάτι παρήγορο στο κατρακυλητό τους, μυριστικά χορτάρια, λαγωνικά της αγιοσύνης μας. Μία ολάκερη φιλολογία, οι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι, οι κατοπινοί χρονογράφοι και υμνωδοί: μία τέχνη, ο Πολύγνωτος, ο Πανσέληνος, όλοι τους βρίσκονται μεταλωτισμένοι και στενογραφημένοι μέσα εκεί από το λείο, το χλοερό, το δριμύ και το εκστατικό, που η μόνη γνήσια και αυθεντική τους παραπομπή ενυπάρχει στην ψυχή του ανθρώπου», ELITIS, O. (2002), p. 499.

responden y se comunican desencadenando o retejiendo una escritura que conduce a todos los demás pero no establece jerarquías ontológicas, sino que renueva la grecidad *revirginizándola* siempre más: de la sensación brota un alfabeto, de este alfabeto (o del *auténtico* alfabeto griego) brota a su vez una sensación —la memoria abisal que desencadenaba la visión del manuscrito de Safo, por ejemplo—, todo un bagaje cultural, una literatura, una ética, una estética, la *poiesis* concreta de los versos clásicos, y así también en las obras de arte o en la literatura clásica pueden leerse, como explicaré más adelante, el paisaje o las más primarias percepciones naturales. No hay, en consecuencia, en Grecia, un afuera de la escritura que pueda denominarse como tal: todo lo griego es a la vez una sensación y un signo.

De ahí que en «El Gloria», auténtica «segunda historia» o «segundo mundo»²⁹³ donde Grecia se autoconstruye textualmente como una utopía o un paraíso —a partir del alfabeto que en la «Grecia real» ya contiene, indecidiblemente, esa *atopía*, es ella misma en el exceso de su intersticialidad—, la apoteosis de lecturas y escrituras, orígenes o *reorígenes*, diseminaciones e intercambios, que la sustraen a la caducidad de lo histórico por medio de la *significancia* y la transparencia, contenga entre las marcas o signos entrettejidos sensaciones de todas clases: táctiles, visuales, auditivas, gustativas, olfativas. Todas ellas son constitutivas de la experiencia griega, prácticamente modos textuales que se igualan a los fonemas de la lengua o a la potencia de los nombres, objeto ellos también, como tendremos ocasión de analizar, de percepción sensorial en la propia obra. Desde cada ápice de sensación, de hecho, el entramado se relanza *regenerado* hacia nuevas circulaciones e imágenes, hacia la conquista de todos los demás elementos transparentes que han de *retejer* la *indemnidad* de lo griego. No hay, en este aspecto, como ha señalado Paola Minucci, objetos insignificantes en el cosmos de Elitis²⁹⁴, puesto que todos, por exiguos que sean, por medio de la sensación a la que se ofrecen se constituyen *automáticamente* en *significantes* que desencadenan o prolongan —términos, como hemos visto, sinónimos en esta lógica rizomática— la trama inacabable de sentidos. De hecho, en el «Génesis» del *Axion Estí* leemos ya una recomendación del dios al Poeta (al hombre en su conjunto) para que se abisme en el hueco de lo insignificante y extraiga de allí una multitud de imágenes o escrituras: «y aprenderás muchas más cosas / si profundizas en lo Insignificante»²⁹⁵. Esa insignificancia —que antes hemos

²⁹³ Marilena Proímu-Erinaki, si bien en términos a mi juicio excesivamente idealistas, ve en la transparencia desencadenada por la sensación el traspaso hacia una segunda realidad en que las cosas brillan nuevas revelando su esencia más profunda. Todo ello nace, en su opinión, de una quiebra de la realidad ocasionada por la sensación y a través de la cual cierta trascendencia se hace presente, cfr. PROÍMU-ERINAKI, M. (1997), pp. 15-16.

²⁹⁴ Cfr. MINUCCI, P. M. (1991), p. 218, donde equipara en este aspecto a Elitis con Blake. Ambos buscan, a su juicio, el valor originario y arquetípico de la creación en lo mínimo.

²⁹⁵ «Και πολλά μέλλει να μάθεις / αν το Ασήμαντο εμβαθύνεις», ELITIS, O. (2002), p. 125.

llamado *lo mínimo*—, *presencia* de una *ausencia*, reinscripción de la muerte, comunicación con lo Abierto y, al fin y al cabo, *significancia* pura, ha de explorarse, tal como ha afirmado David Connolly²⁹⁶, por medio de la sensación, dado que ella es otra hipóstasis del blanco o el *punto* a la par que la operación sónica —en el *repliegue* o *despliegue* característico de todas las figuras del *hiato*— capaz de perforar la identidad y la cerrazón de los objetos del mundo con la intención de sacarlos de sí y *desapropiarlos*. Porque, lejos de pretender *verificar* a través de su dimensión empírica *qué* son realmente las cosas, o para *qué* pueden servir instrumentalmente —como querrían las Luces—, la sensación pretende actuar aquí no de un modo gnoseológico sino *poiético*: convirtiendo lo insignificante, aquello que no (se) dice sino a sí mismo, en *significante*, aquello que dice siempre *otra cosa*, la cual está, como es natural, por determinar. Es precisamente la elusión constante de esta determinación última —la de un *telos* que pliegue el mundo sobre sí, sobre su ser, y lo aniquile en su despliegue sensible—, el espaciamiento del sentido, lo que logran las sensaciones «ahondando en lo insignificante», es decir, haciendo signos de todos los objetos opacos que se cruzan en el camino de nuestra experiencia. Ahí reside la *construibilidad* del o de un mundo, la participación del blanco elusivo que nosotros mismos somos en la textualización de todas las cosas, en el desencajamiento que impone al cosmos entero la *espectralidad* de una estructura imaginal, la condición de arco de un *heliotropismo* que mima incesantemente y en vano lo *imposible*. Con la acción plenamente griega o poética de la sensación estamos generando, en una fricción o superposición de blancos, la abertura de la *revelabilidad* que se tiende en espera del *milagro* y proporciona ya una *resacralización* a la existencia. Una abertura operada por el individuo que se constituye, en la eternidad de su tránsito ineludable, en un «espejo de inmortalidad», la puesta en marcha simultánea —ante la perplejidad del vacío y la infinitud de la mutua remisión— de todas nuestras facultades, la consagración de nuestra existencia en el intersticio indecible de lo *textual*, que es ya una eternidad *sobre-humana* e *indemne*: «Por supuesto, los sentidos no dejaban de ser los órganos que recibían y retransmitían la visión. Sólo que, con su inesperado sometimiento a relaciones inéditas entre ellos, adquirían prolongaciones tales que ponían en marcha nuevas fuerzas adormecidas hasta ese momento en el interior del hombre y obligaban a sonar a cuerdas ocultas en zonas arcanas de su psique; en una palabra, movilizaban todo el potencial del alma como si música, pintura, mente, palabra, se amalgamasen de improviso, del mismo modo que los elementos de la naturaleza, a lo largo de muchos milenios, producen gemas de un fulgor indestructible. Esto era el milagro. Y ¿qué hay más elevado para el hombre que convertirse en productor de milagros, qué más milagroso que el hecho

²⁹⁶ Cfr. «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμή...*», CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 398-399.

de que él, sujeto a la muerte, logre apartar del objeto de su amor toda cosa sujeta a la muerte y se haga dueño del espejo de otra —que acaso también es la suya— inmortalidad?»²⁹⁷. La conversión del hombre en «productor del milagro» se supedita, pues, a esta transformación de la sensación en marca o huella —impronta de una alteridad que se *re-vela* allí— susceptible de funcionar como centro de un círculo originado en su dilatación²⁹⁸. Por eso, en una suerte de paradoja mística, la sensación misma, el centro del círculo, es transitable infinitamente en todas direcciones, como si se tratara de un espacio inmenso compendiado sobre el ápice de la fricción entre el sujeto y el mundo: «A gran distancia dentro del aroma de la menta sopesé adónde ir»²⁹⁹, comienza el poema «La muchacha que traía el viento del Norte»³⁰⁰. Porque la sensación, al igual que el instante, desencadena el poema³⁰¹ —al tiempo que es desencadenada, también, por él, en el juego de blancos que hemos repasado más arriba—, lo inscribe incluso en su interior, que se vuelve infinito —interminablemente transitable—, lo hace posibilidad pura siempre a punto de partir.

Pero, sobre todo, como acabo de decir, la sensación deviene marca o huella. Lo cual, si por una parte evoca el esquema de la *significancia* del que venimos hablando hasta aquí —marca o huella de otra marca que ni siquiera necesita pertenecer a la misma categoría ontológica (sensación y escritura, por ejemplo), en la ceguera de la transparencia que, dejando ver la nada, impide ver *algo*—, también nos

²⁹⁷ «Crónica de una década»: «Βέβαια, οι αισθήσεις δεν έπαυαν να είναι τα όργανα που προσλαμβάνανε και αναεκπέμπανε το όραμα. Μόνο που αποκτούσανε, με μίαν απροσδόκητη τοποθέτησή τους σε αδοκίμαστες ανάμεσά τους σχέσεις, προεκτάσεις τέτοιες που να κινητοποιούν και άλλες, κοιμάμενες ως εκείνη τη στιγμή δυνάμεις μέσα στον άνθρωπο, να υποχρεώσουν σε ήχηση χορδές απόκρυφων περιοχών του, μ' ένα λόγο, να επιστρατεύουν ολόκληρο το δυναμικό της ψυχής, ωσάν μουσική, ζωγραφική, νους και λόγος να δένανε ακαριαία, με τον ίδιο τρόπο που έκαναν τα φυσικά στοιχεία μέσα σε χιλιετηρίδες, πετράδια μίας ακατάλυτης φεγγοβολής. Αυτό ήταν το θαύμα. Και τί υψηλότερο για τον άνθρωπο από το να γίνεται παραγωγός θαυμάτων, τί θαυμαστότερο αυτός, ο υποκείμενος στο θάνατο, απ' το αντικείμενο της αγάπης του να εξοβελίζει για πάντα καθετί υποκείμενο στο θάνατο, να γίνεται κτήτορας του κάτοπτρου μίας άλλης —που ίσως είναι και η δική του— αθανασίας;», ELITIS, O. (2000), p. 326.

²⁹⁸ Elena Cutrianu ha señalado el completo paralelismo existente entre el proceso de dilatación del instante y el de la sensación, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 174. Como ya hemos visto, ambos no sólo operan juntos y de acuerdo con la misma lógica, sino que se desencadenan a menudo mutuamente.

²⁹⁹ «Σε μεγάλη απόσταση μέσα στην ευωδιά του δυόσμου αναλογίστηκα πού πάω», ELITIS, O. (2002), p. 205.

³⁰⁰ Como puede observarse, la «profundidad psicológica», incluso el espacio habitable por el hombre, se encuentra aquí no sólo en su interior, sino también en su volcado a la exterioridad del contacto con el mundo. En el aroma de la menta encuentra aquí el sujeto su alteridad, su condición de signo, la infinitud de su alma, imposible de poseer en la pura identidad —que impondría un *telos* al cosmos—, y necesitada de excederse a sí misma, de encontrarse «en la yema de los dedos o en la nariz», como si el hombre fuese apenas la bisagra o la cáscara vertida hacia una múltiple alteridad: la del círculo que expande y desencaja el *punto*.

³⁰¹ Podrían aportarse otros muchos ejemplos, en general los mismos que se han aportado al hablar del instante. Entre ellos, por supuesto, «Delos», que compendia varias de las figuras del *hiato* en un funcionamiento paralelo o incluso indiscernible.

lleva irremisiblemente a los viejos esquemas emanatistas de místicos y neoplatónicos, que son, contra lo que Elitis parece pretender en su búsqueda de lo *verdaderamente griego*, el emblema de todo dualismo³⁰². Porque, entendida como impronta, la sensación sólo puede obligarnos a buscar el original de esa huella, el objeto efectivo que la ha estampado. De ahí que, ante ella, todo el «potencial del alma» se ponga en movimiento en una circulación que deviene, finalmente, circularidad, una *metaforicidad* que remite al *heliotropismo* de la escritura mística —pues no deja de regresar generalmente a otro blanco u otra huella— pero que también remarca, como veremos, en el propio Elitis, la dualidad entre el ámbito sensible y el inteligible como espacios separados por una cesura que las imágenes y la *poiesis* pueden acortar. Ya en «El estigma», no obstante, el poeta consagraba, como hemos tenido ocasión de ver, la estructura de la marca bajo distintos nombres: estigma (que remite a *στιγμή*), Anunciación, Árbol de Luz (que es un *εἶδωλον*, según el texto), hendiduras cegadoras, vacío, que remiten en general a la *desestructuración* del *hiato* —de ahí que en general no se trate de una marca que conduzca a *otra cosa*, sino a *lo otro*— y a la acción *resacralizante* de la poesía, pero que también, en casos como el del propio título, invocan contenidos teológicos. Se trata, de hecho, dice el poeta, de «mantener el contacto», de mantenerse *religados* —no se sabe si a una instancia superior, o al mero esquema de la marca que *religa* sin objeto—: he ahí lo verdaderamente griego y po(i)ético frente a la desacralización moderna. Pero esta *metaforicidad* o *heliotropismo* de las sensaciones, desencadenada por las sensaciones, que pretende constituirse como un monismo —en la aglutinación de las lecturas y escrituras, de cuerpo y alma, de lo sensible y lo inteligible sobre un filo intersticial e indecible— o, mejor, como el exceso de la diferencia entre monismo y dualismo —es decir, como la arista de la diferencia misma—, no puede evitar deslizarse a menudo hacia el dualismo que, en el fondo, la ha constituido y la ha inscrito, hacia la metafísica de estirpe platónica que Elitis, aun asumiéndola en determinadas ocasiones, no considera en el fondo *lo suficientemente griega*. Por eso la sensación puede llegar a *re-velar* a un Dios del que ha emanado: «¡Dios mío, qué azul derrochas para que no te veamos!»³⁰³. En definitiva, en la concepción de la sensación como marca, que supone la apoteosis de la caracterización sónica de toda realidad, la expansión del modelo escritural —y por tanto *poiético*— a la creación entera, la generalización del *heliotropismo* y por consiguiente de cierto *misticismo*

³⁰² Y, sin embargo, en el mismo Plotino (autor admirado por Elitis), como ha señalado Jacques Derrida, el hecho de que lo visible se constituya en huella de lo invisible, siendo éste último como es inabarcable o incommensurable desde el punto de vista humano —o sea, sónico—, convierte ya al mundo en una cierta dimensión escritural, en una suerte de impronta de la diferencia que excede en cierto modo el dualismo y la metafísica de la presencia.

³⁰³ «La gota de agua» (*María Nefeli*): «Θέ μου τί μπλε ξοδεύεις για να μη σε βλέπουμε!», *Ibidem*, p. 376.

imaginal a la totalidad del campo de la experiencia —lo cual equivaldría a decir que determina la facultad omniabarcadora del *hiato*, la conversión de todo en *hendidura* y, por consiguiente, en *impropiedad* y poesía—, podremos leer también, y es a lo que dedicaremos la siguiente sección (entre otras cosas), no sólo la metafísica o el dualismo que *a pesar de todo* enmarca o vigila el presunto monismo elitiano, sino además la imposibilidad profunda e implícita de desligar *completamente* —y pongo el acento en este adverbio— el esquema del *hiato* de un ámbito de pensamiento occidental, de la iterabilidad de los términos que lo han dominado y lo han constituido durante milenios, aun postulando —y reafirmandose así como *específicamente occidentales*— la necesidad de su subversión o contradicción.

2.2.3.2. *Metáfora o metaforá*

No pretendo en esta sección, como será fácil comprender, hacer un catálogo de las metáforas elitianas, ni tampoco analizar una presunta teoría de la metáfora *literaria* o *técnica* a lo largo de su obra. Mi interés es aquí, si puede decirse así, más amplio: perseguir el gesto mismo de la *metaforá* (*μεταφορά*, transposición, transporte o desplazamiento), imbricada no sólo en la *técnica literaria* del poema, sino también en la circulación o circularidad de todas las figuras del *hiato* —en el tránsito constante de la *significancia* y la *revelabilidad*—, en una cierta comprensión antimetafísica de la existencia que se quiere *griega*, en lo que de místico (*transporte místico* también en la *metaforá*, como he avanzado arriba) pueda tener el *heliotropismo* de la escritura, eminentemente metafórico —pues la metáfora es, ante todo, un *tropo*—, y especialmente en lo que Elitis llama las «analogías de los sentidos», epígono pre y posmoderno de la correspondencias baudelairianas³⁰⁴ y de ciertas nociones iluministas.

Como acabo de sugerir, existe en la obra de Elitis una ambivalencia respecto a la sensación que nos permite leerla en una doble *metaforicidad*: la que desencadena un círculo o una circulación que apunta a una alteridad irreductible desde el esquema *ausente* de una marca o huella —lo que hemos venido denominando *significancia*—, y cuyo *telos* no es sino un *reorigen*, y la que, respondiendo a formas plotinianas o neoplatónicas —también místicas en el sentido tradicional—, considera la percepción sensorial como una marca, sí, pero en la que aparece perfecta y

³⁰⁴ No deja de resultar curioso que en el célebre soneto «Correspondances», de Baudelaire, que como veremos inspira parcialmente las analogías de Elitis y se halla vinculado a su consideración de la metáfora, los últimos versos hablen también de «transportes» del espíritu y de los sentidos en una expansión de lo concreto: «Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens», en WILKINSON, L. R. (1996), p. 257.

unívocamente legible un concepto inteligible o abstracto alcanzado en una transposición o movimiento entre dos ámbitos diferenciados. Estaríamos tentados de entender la primera opción en términos heraclíteos de diferencia y *construibilidad*, de *grecidad* y *poiesis* —al modo en que las concibe Elitis—, mientras que en la segunda querríamos acaso leer la versión metafísica y platónica, asociada al significado y al *telos*, a la vieja *religiosidad* revelada y, por qué no, a la occidentalidad recalcitrante de las Luces, que cuestionaría la presunta novedad oriental de la poética elitiana. Pero, si bien ha de ser así parcialmente, la contaminación entre ambas es absoluta y la misma postulación de la huella como esquema principal de la experiencia (como *gramma* escritural sobre la cual comparece y se pone en fuga, simultáneamente, todo el cosmos en su imposibilidad de ser precisamente *total*)³⁰⁵, según ha afirmado Jacques Derrida, implica ya el cuestionamiento de las bases de una metafísica que se ha afanado a lo largo de su historia por reducirla: «La presencia-ausencia de la huella, aquello que no tendría que llamarse su ambigüedad sino su juego (pues la palabra “ambigüedad” requiere la lógica de la presencia, incluso cuando dicha palabra empieza a desobedecerle), lleva en sí los problemas de la letra y del espíritu, del cuerpo y del alma y de todos los problemas cuya afinidad primitiva hemos recordado. Todos los dualismos, todas las teorías de la inmortalidad del alma o del espíritu, así como los monismos, espiritualistas o materialistas, dialécticos o vulgares, son el tema único de una metafísica cuya historia debió tender toda hacia la reducción de la huella»³⁰⁶. La marca —la de la sensación u otra cualquiera—, en la medida en que instituye como presencia una *ausencia*, una alteridad sustancial que aparece *en (el) lugar de la*

³⁰⁵ En una nota a «La forma y el querer-decir», Derrida ha puesto de manifiesto la quiebra implícita de la metafísica que supone el esquema de la marca sensible en el dualismo plotiniano o platónico. Dicha marca, así como la forma que podría señalar un *telos* —pero que ya en Plotino, como reza el encabezamiento del artículo, es concebida como «huella de lo amorfo»—, imponen a toda la experiencia una condición de escritura o textualidad —la *significancia*, según el término que hemos venido usando—, hacen de cada objeto sensible o inteligible un signo equiparable que sabotea todo dualismo al tiempo que lo hace posible: «La forma (la presencia, la evidencia) no sería el último recurso o la última instancia a la que remitiría todo signo posible, el *arché* o el *telos*. O más bien, de una manera quizá inaudita, la *morphé*, el *arché* o el *telos* harían una vez más signo. En un sentido —o un no-sentido— que habría excluido de su campo la metafísica, manteniéndose no obstante en relación secreta e incesante con ella, la forma sería ya en sí la marca (*ikhnos*) de una cierta no-presencia, el vestigio de lo in-forme, que anuncia-recuerda su otro, como lo hizo acaso Plotino, al todo de la metafísica. La marca no sería lo mixto, el paso entre la forma y lo amorfo, la presencia y la ausencia, etc., sino de lo que, hurtándose a esta oposición, la hace posible desde lo irreducible de su exceso. Desde este momento, el cierre de la metafísica, lo que parece indicar, transgrediéndola tal audacia de las *Enéadas* (pero se pueden acreditar otros textos) no pasaría alrededor de un campo homogéneo y continuo de la metafísica. Fisuraría su estructura y su historia, inscribiendo en ella orgánicamente, articulando sistemáticamente y desde dentro las marcas del antes, del después y del afuera de la metafísica. Proponiendo así una lectura infinita e infinitamente sorprendente. Puede producirse siempre en el interior de una época, en un cierto punto de su texto (por ejemplo, en el tejido “platónico” del “plotonismo”), una ruptura y un exceso irreducibles. Ya sin duda en el texto de Platón...», DERRIDA, J. (2003), p. 211, n. 14.

³⁰⁶ DERRIDA, J. (1971), pp. 92-93.

esencia, rompe ya la clausura del sentido y abre un *punto* de fuga a la metafísica por el que se escapan, a la par que se construyen como tales —pues la huella es ya la *khora* que excede y determina en su *revelabilidad* la existencia posible de unas oposiciones que en ella se remarcen—, el monismo y el dualismo, lo sensible y lo inteligible, la *aisthesis* y la *noesis*, etc. Aun cuando el trazo diferencial caiga del lado de uno de los términos de la oposición, o parezca hacerlo, la marca siempre se repliega, sale de sí, determina un exceso, elude a su vez la clausura, tal como hemos visto en los casos del blanco, el instante, la memoria o la misma sensación. Se convierte en el nombre de la *cesura* o el *hiato* que podríamos denominar asimismo «huella», huella en este caso de lo *imposible*, alusión a una *revelabilidad* que construye *heliotrópicamente* —*metafóricamente*— aquello que desea señalar. En su lógica de presencia-ausencia, por tanto, hay mucho ya del juego de alusividad-elusividad que hemos determinado a un tiempo como rasgo definitorio de la escritura mística y de la *mimesis de lo imposible* que organiza el concepto elitiano de poesía.

Pero, volviendo a la sensación y a la metáfora, hay también en Elitis cierta pulsión monista que ve en el traspaso y en la transposición, en la necesidad de que se produzca un movimiento de enlace o unión entre dos ámbitos que funcionan como *arkhé* y *telos*, el testimonio de un dualismo metafísico y occidental —propio de las Luces— que divide netamente entre lo sensible y lo inteligible, tendiendo a idealizar lo primero. La metáfora sería, de este modo, la vía de paso *exterior* entre los dos espacios, la reafirmación de su diferencia y su cesura, pero también de su identidad irreductible, de su cerrazón *esencial*. Por el contrario, en su concepto de sensación y de analogía de los sentidos, en su concepto mismo de metáfora poética —coincidente con el de los surrealistas, como veremos—, se percibe un intento de reducir esta diferencia, de reunir, tal como dicta el asiatismo o el orientalismo de la *grecidad* antiplatónica que quiere poner en marcha, la sensación y la intelección *como un solo elemento* sobre la marca de lo sensible que ya no determinaría —matizaremos esto, o incluso lo invertiremos, enseguida— una transposición exterior, sino una simple simultaneidad interna. Anulando de algún modo la *metaforicidad* de la metáfora —su condición de transporte—, Elitis trata de anular la oposición sensible-no sensible que opera en ella. Así, cuerpo y alma, pecado y santidad, paisaje y espíritu, sujeto y objeto, no serían sino una y la misma cosa, resueltos en una suerte de *telos* dialéctico donde reside la verdadera experiencia griega contra el dualismo teológico y antipoético de Occidente y de las Luces. La crítica griega ha concedido, como veremos enseguida, un crédito absoluto a estas afirmaciones que, por otra parte, sólo componen una porción de la poética elitiana. Porque, lejos de basarse en esa presunta particularidad etnicista que opone Grecia a Occidente como la luz oriental de una experiencia humana íntegra, y que viene prescrita, ya, en la esencia misma del valor

«Grecia» —como querían los críticos nacionales—, la que podríamos denominar como *variación* elitiana —si bien él defendió persistentemente la tesis anterior— radica más bien en una percepción judía, cimentada en la alteridad y la omnipotencia de la escritura, de la poesía y del cosmos. Lo que a Elitis le estorba, si podemos decirlo así, es que el movimiento de la *metaforá* que se inscribe en la metáfora tienda a unir *algo* con *algo*, que se despliegue teleológicamente entre un principio y un *telos*. Que necesite, en una palabra, dirigirse a un afuera definido y delimitable para completar su trazo. Por el contrario, para él la metáfora sólo vale si constituye un trayecto puro y, por lo tanto, inútil. Un trayecto que no reúne nada que se hallara sustancialmente disperso, sino que circula por una interioridad ilimitada, abierta a la alteridad indecible que podría completarla y, por consiguiente, inscrita a su vez en una *metaforicidad* mayor. Es el conjunto, el monismo que se hace manifiesto en la sensación, el que se encuentra vertido hacia una exterioridad sin contenido a la par que salteado por ella. La metáfora, en consecuencia, no conecta unos elementos cerrados sobre su identidad con otros, sino que los desconecta todos, desrealizándolos en una operación que, si los conduce a la unidad, es a la unidad de la diferencia sónica que los recorre. El movimiento de la *metaforá*, entonces, representa, *como su propio nombre indica*, el medio de transporte artificial³⁰⁷ que persigue afirmar la *naturalidad* de una indistinción: la indistinción que se perfila en su propio transitar incesante, la que funde una vez más naturaleza y *maquinalidad* en un mismo gesto *sobre-natural* que es el de la poesía y el de la *espectralidad* transparente de la escritura. Pues el objetivo último del procedimiento poético en Elitis no es, contra lo que él mismo haya querido pensar y proyectar —en la onda del hegelianismo de que hicieron gala los surrealistas, especialmente en su concepción de la poesía, la superrealidad y lo maravilloso—, la resolución dialéctica de los contrarios ni de la distinción entre la *physis* y sus otros, así como tampoco la sensación pretende en su resistencia a la metáfora —a la que se opone encarnando la *pura metaforicidad*— abolir las oposiciones sensible-espiritual, sensible-inteligible o sensible-sentido; antes bien, dichos procedimientos se encargan de subrayar, en su pretendido monismo, la línea blanca que separa esos conceptos, enhebrándolos sobre las paredes del *himen* y convirtiendo así la poesía o el *hiato*, en clave heraclítea y hölderliniana, en una armonía tensa de opuestos que, al tiempo que desautoriza un

³⁰⁷ Pues *μεταφορά*, como ha observado el mismo Jacques Derrida, se utiliza actualmente en griego para designar a los medios de transporte. En ese aspecto es posible que Elitis, con su obra y su poética, esté tematizando lo deseable de eliminar en la experiencia de lo humano todo *afuera* del trayecto metafórico y convertirnos así en sus pasajeros, inmersos en una transposición y un viaje perpetuos: *heliotropismo* incesante (*poieticidad* de la trascendencia, pues), lectura inagotable, imaginalidad sin fin: «De una cierta forma —metafórica, claro está, y como un modo de habitar— somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora», «La retirada de la metáfora», DERRIDA, J. (2001), p. 35.

dualismo grosero, impide la clausura de la mirada. Es, en definitiva, la *metaforicidad* inherente al *hiato*, a lo griego, a la poesía, al blanco, ese presunto monismo antimetafórico que se desdobra otras veces en un dualismo atroz, lo que garantiza la continuidad de la existencia, lo que mantiene abierta la historia en la *poiesis* de la metáfora, en la infinita transposición de lo sensible a lo inteligible que no debe cerrarse, como quería Hegel³⁰⁸, sino remarcarse en tanto espacio de *construibilidad*. Porque el orientalismo griego que opera como un fantasma en toda la obra de Elitis, tocado de las inadvertidas plumas de un judaísmo también, a su modo, oriental, no consiste en un monismo estático constituido en torno a la presencia, sino en la postura heraclíteica que se resume en la máxima *ἐν διαφέρειν ἑαυτῷ* adoptada en la modernidad por Hölderlin, acaso el autor extranjero más admirado, con Breton, por el poeta. Así que el rechazo elitiano de una separación radical y dualística entre cuerpo y alma, letra y sentido, trascendencia e inmanencia, no postula a cambio ni el privilegio absoluto de una de las dimensiones ni la fusión aniquilante de ambas sobre algún *lugar*, sino la reinscripción de la una en la otra, su inseparabilidad y la importancia de la cesura que, dividiéndolas, las abre conjuntamente a una circulación o circularidad que las excede. A su propia muerte sígnica, como hemos dicho arriba.

Entre tanto, ese rechazo monístico a la operación de la metáfora que manifiesta Elitis —mientras, inadvertidamente o no, se abandona en varias ocasiones al más crudo dualismo y siempre a la preeminencia de la *metaforicidad*— parece seguir de cerca la objeción que le dirige Heidegger como emblema de todas las operaciones metafísicas que definen el pensamiento occidental y que contraponen como esferas irreconciliables, especialmente, la de lo sensible y lo no sensible. Jacques Derrida la ha consignado en una nota a «La mitología blanca» que merece la pena citar aquí, y la ha criticado a su vez en un razonamiento que nos ha de servir parcialmente para continuar rastreando las estrategias elitianas:

Esto explica la desconfianza que inspira a Heidegger el concepto de metáfora. En *Le principe de raison*, insiste sobre todo en la oposición sensible/no-sensible, rasgo importante, pero no el único ni sin duda el primero ni el más determinante del valor de metáfora. «Pero aquí bastará la observación siguiente: puesto que nuestro oír y nuestro ver nunca son una simple recepción por los sentidos, tampoco conviene afirmar que la interpretación del pensamiento como captación por el oído y la vista no representa, sino una metáfora, una transposición en lo no-sensible de lo que se dice sensible. La noción de “transposición” y de metáfora reposa sobre la

³⁰⁸ Derrida ha señalado cómo la dialéctica hegeliana de tesis, antítesis y síntesis implica e impone una desmetaforización de la metáfora que la conduzca a un significado *propio* de donde quede excluida ya la diferencia, cfr. «La mitología blanca», DERRIDA, J. (2003), pp. 265-266.

distinción, por no decir la separación, de lo sensible y de lo no-sensible como dos dominios que subsisten cada uno por sí mismo. Una separación semejante establecida así entre lo sensible y lo no-sensible, entre lo físico y lo no-físico es un rasgo fundamental de lo que se llama “metafísica” y confiere al pensamiento occidental sus rasgos esenciales. Una vez reconocida como insuficiente esta distinción de lo sensible y de lo no-sensible, la metafísica pierde el rango de un pensamiento que es autoridad. Desde el momento en que esta limitación de la metafísica ha sido vista, la concepción determinante de la “metáfora” cae por su propio peso. Es en particular determinante por la manera en que nos representamos el ser del lenguaje. Es la razón por la que la metáfora a menudo es utilizada como medio auxiliar en la interpretación de las obras poéticas o, más generalmente, artísticas. Lo metafórico no existe, sino en el interior de las fronteras de la metafísica».³⁰⁹

Y, sin embargo, como apunta Derrida, esta pretensión de borrar la metáfora no responde sino a un impulso decididamente metafísico, el mismo que durante siglos había tratado de deshacerla en nombre de la filosofía, del logos y del nombre *propio* de las cosas, es decir, la (*par*)ousia. Pero la metáfora, prosigue, domina incluso el gesto de la metafísica, que de algún modo contiene: la retirada que acompaña a la presencia o verdad (*αλήθεια*) del ser en el mismo Heidegger se da según una lógica del desplazamiento metafórico-metonímico. La metafísica misma es una trópica fundamentada en el desvío —dado que el ser se da siempre bajo un «como»—, que ni siquiera puede hablar metafóricamente del ser o de la presencia, sino que *es hablada* por un retraso de la metáfora que hace imposible, en consecuencia, salirse de ella³¹⁰. En su retirada, precisamente, la metáfora lo ocupa todo y, como quería —aun inadvertidamente— Elitis, extiende *heliotrópicamente* la representación (una representación siempre vacía, siempre reduplicada por otras) a todo el campo de la experiencia: «La retirada de la metáfora da lugar a una generalización abismal de lo metafórico —metáfora de metáfora en los dos sentidos— que ensancha los bordes o que más bien los invagina. Esta paradojicidad prolifera y sobreabunda en ella misma»³¹¹. De este modo, en su pretensión heideggeriana, *griega*, de fundir lo sensible y lo no sensible para sustraerse a la

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 266, nota 19.

³¹⁰ «Del ser se hablará siempre quasi metafóricamente, según una metáfora de metáfora, con la sobrecarga de un trazo suplementario, de un *re-trazo*. Un pliegue suplementario de la metáfora articula esa retirada, al repetir desplazándola la metáfora intrametafísica, aquella misma que se habrá hecho posible por la retirada del ser» («La retirada de la metáfora»), DERRIDA, J. (2001), pp. 57-58.

³¹¹ *Ibidem*, p. 58.

metafísica occidental, Elitis no puede sino caer en una presentación del ser o de la verdad por medio de su ausencia, del doble juego de la huella que marca un blanco como trazo y como soporte, en definitiva como el retrazo en que habíamos visto, en el capítulo anterior, que cifraba toda *fenomenología* de la verdad. Pues bajo los sucesivos blancos que eluden la representación o la mimesis fiel —aun la de la metáfora *primaria* bajo cuya forma se nos impone el cosmos—, no hay un *ser* sino el hueco de la *metaforicidad* pura que nos incita a multiplicar las imágenes y las escrituras en un arco *heliotrópico* cuya función es *imitar lo imposible*, hacer *poiesis* de acuerdo con presupuestos que hemos denominado *místicos*.

La concepción elitiana de las «analogías de los sentidos»³¹², clave en su poética, responde ampliamente a esta pulsión heideggeriana y antimetafísica, al menos en un primer momento. Se trata, en connivencia con las teorías sobre la sensación, de las que es evidentemente indiscernible, de un valor eminentemente griego, presente en todas las dimensiones, físicas, humanas y culturales, del país. Del mismo modo que Grecia podía reducirse a una mera sensación que nos dejara leer sobre su superficie todos los contenidos, ideales o no, que la componen, las analogías de los sentidos pretenden hacer comparecer simultáneamente, sin aparente distinción, lo sensible y lo inteligible —sea este elemento textual, cultural, ético o mnemónico— sobre la percepción sensorial más inmediata. En la entrevista concedida a Ivar Ivask, Elitis se refiere al enorme valor que las analogías tienen en su poética y, proyectando también cierto dualismo de ecos neoplatónicos, las asocia a un intento de *metaforización*. Lo cual delata, sin duda, un deseo de *desmetaforizar* la metáfora, de convertirla no en el espacio de un traspaso que subraye el desplazamiento y la dualidad, sino en el (*no*) *lugar* de una confluencia y una indistinción, dentro de un marco experiencial siempre griego: «Y, para que se entienda mejor todo esto, he desarrollado una teoría de las analogías. En mi libro *Cartas sobre la mesa* hay un ensayo sobre Picasso escrito en francés. En él hablo de analogías. Por “analogía” entiendo, por ejemplo, que una línea trazada por un pintor no está limitada exclusivamente a sí misma, sino que tiene una analogía en el mundo de los valores espirituales. Cuando vemos que las montañas tienen tal o cual forma, ese dato ha de tener cierta influencia en el espíritu humano, ha de tener su análogo. Desde el momento en que se acepte esta teoría, se podrá comprender que mi afecto por el paisaje griego no es una forma de nacionalismo, sino un intento de metaforizar. He leído que un gran arquitecto francés dijo que la línea de las montañas

³¹² Sobre algunos antecedentes del término y sobre sus ocurrencias, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 161-163; cfr. también PURGURIS, M. (2005), pp. 80-81, quien resalta la importancia de estas analogías, especialmente las que se dan entre la lengua griega y la naturaleza —que repasaremos en los capítulos dedicados a la escritura—, y la vinculación del conjunto con la «segunda realidad» o el inconsciente.

atenienses está reproducida en el friso del Partenón. ¡He ahí una analogía perfecta!»³¹³. Hay evidentemente, también, cierto aroma a determinismo herderiano —muy difundido entre la intelectualidad griega contemporánea, incluso actualmente—, como mostraremos en un próximo capítulo, en estas afirmaciones. Y, sobre todo, hay un evidente intento de huir, reproduciéndola a su modo, de la división radical del mundo postulada por las Luces, que consagró como modelo epistemológico e incontrovertible, según Elitis y otros poetas modernos, la vieja separación metafísica entre lo sensible y lo inteligible, la independencia de los significados y la opacidad de los objetos de estudio y análisis que, en lugar de dejarse atravesar por un *haz de luz espectral* que los enhebre a un conjunto como significantes abiertos, se limitan a proyectar sombras bajo el foco de una luz cenital. La creencia en las analogías implica acaso una voluntad de regreso a cierta unidad cósmica perdida³¹⁴. Algún crítico ha señalado incluso que su adopción por Elitis responde al deseo de regresar a un estado originario anterior a la caída³¹⁵ (lo que, según hemos analizado hasta aquí, podríamos interpretar como el *retejer* de un *reorígen* en el despliegue de hilos entre los elementos de la realidad). Es innegable, desde luego, la vinculación de estas «analogías de los sentidos» como oposición al espíritu moderno con conceptos *religiosos* y *resacralizantes* del iluminismo o la poesía de los siglos XVIII y XIX tales como las correspondencias swedenborgianas o baudelairianas³¹⁶. En un pasaje de su «Discurso ante la Academia de Estocolmo»,

³¹³ «Analogías de luz»: «Και για να καταλάβει κανείς καλύτερα όλα τούτα, έχω αναπτύξει μία θεωρία των αναλογιών. Στο βιβλίο μου “Ανοιχτά Χαρτιά” υπάρχει ένα δοκίμιο για τον Πικάσσο γραμμένο στα γαλλικά. Εκεί μιλά για αναλογίες. Λέγοντας “αναλογία” εδώ εννοώ ότι π. χ. μία γραμμή που τραβάει ένας ζωγράφος δεν είναι περιορισμένη μόνο στον εαυτό της αλλά έχει μία αναλογία στον κόσμο των πνευματικών αξιών. Όταν βλέπουμε τα βουνά να έχουν αυτό ή εκείνο το σχήμα, το πράγμα αυτό πρέπει να έχει μία επίδραση πάνω στον ανθρώπινο πνεύμα, πρέπει να έχει το ανάλογό του. Απ’ τη στιγμή που θα δεχθείτε τη θεωρία αυτή, θα μπορέσετε να καταλάβετε ότι η στοργή μου για το ελληνικό τοπίο δεν είναι μία μορφή εθνικισμού, αλλά μία προσπάθεια μεταφοράς. Διάβασα πως ένας μεγάλος Γάλλος αρχιτέκτονας είπε ότι η γραμμή των αθηναϊκών βουνών επαναλαμβάνεται στο αέτωμα του Παρθενώνα. Νά μία τέλεια αναλογία!», ELITIS, O. (1979), pp. 189-190.

³¹⁴ En el fondo, no deja de haber en ellas una profunda nostalgia de la organización premoderna del conocimiento, especialmente tal como Michel Foucault la ha descrito en el siglo XVI, basada en la semejanza o las signaturas, cfr. FOUCAULT, M. (1968), pp. 26-49.

³¹⁵ Cfr. GRODENT, M. (1991), p. 875.

³¹⁶ Hay un fuerte componente hermético, y por tanto neoplatónico y dualístico, en esta pretensión de recobrar la unidad oculta del cosmos. Es la luz contra la *clarté*, un valor que recorre toda la historia de la poesía moderna y su vinculación con el iluminismo. Según Octavio Paz, de hecho, la analogía es el único elemento que puede unir a toda la poesía europea desde el romanticismo (cfr. Victor Ivanovic, «Ο Ελύτης αναγνώστης του Κάλβου (και η διαμόρφωση του νεωτερικού “κανόνα” στην κριτική)», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 146-147). Se trata de una herencia boehmenista y swedenborgiana que el romanticismo y los grupúsculos iluministas de la época recuperaron y potenciaron como modelo de conocimiento superior y alternativo al empirismo racionalista de la Ilustración. Ya los filósofos alemanes de la naturaleza recurrieron ampliamente a ellas (cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 100), pero fue sobre todo bajo la influencia de Boehme y Swedenborg (con quien el crítico Decavales ha comparado en este aspecto a Elitis, cfr. DECAVALES, A. (1982-1983), p. 48) como ocultistas y poetas románticos las adoptaron en sus escritos y en sus poéticas. A diferencia de lo que ocurre en Elitis, no

obstante, en esta fase se privilegia la dimensión espiritual, la que subyace bajo los fenómenos inadvertida para los ojos profanos (frente a la *visión* de Poetas y dotados), como ha señalado Hermine Riffaterre (RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 21-22). Toda la realidad, de este modo, se convierte en un inmenso libro plagado, como quería Boehme, de signatures que reinscriben en lo visible lo invisible, que conectan microcosmos y macrocosmos —y estas dos son las características primordiales de todos los movimientos iluministas del principio de la modernidad, según Viatte (VIATTE, A. (1979), p. 39)— y hacen de todo lo existente un tejido escritural legible, si bien subordinado, a diferencia de lo que acaso sucede en la obra de Elitis, a un sentido espiritual o teológico que lo asocia a un esquema de significación y no de *significancia*.

En las primeras décadas del siglo XIX francés es acaso el ocultista Eliphas Lévi, autor de un poema titulado ya «Les correspondances», quien generaliza en el medio literario la noción swedenborgiana de las correspondencias que Baudelaire recogería después. Tanto para Lévi como para Swedenborg, las correspondencias constituyen una suerte de lenguaje universal y paradisiaco perdido en los remotos tiempos de la caída —la caída en la historia y el significado, la caída en las lenguas—, que sin embargo puede renacer a través de la poesía y hacernos recuperar —como de algún modo hemos visto que Elitis extraía de la potencia griega de la sensación la posibilidad de refracción del tiempo de la historia y, en consecuencia, la construcción de una utopía imaginal— una mítica Edad de Oro o un paraíso. De ahí que cierto utopismo —incluso socialista, aunque también indudablemente reaccionario— de la primera mitad del siglo XIX se desarrollase en el marco de estas teorías ocultistas, cfr. WILKINSON, L. R. (1996), pp. 26 y 62-63. Es sintomático a este respecto que en su gran proyecto de construcción de un paraíso poético, el «Profético» del *Axion Estí*, Elitis aluda en términos casi lévianos o swedenborgianos a una necesaria cohesión de los sentidos ocultos: «Veo la conexión de los sentidos ocultos» («Βλέπω την αλληλουχία των κρυφών νοημάτων», ELITIS, O. (2002), p. 167). Pues, según la entrada «alegoría» en el *Dictionnaire de la littérature chrétienne* de Eliphas Lévi, la poesía consiste precisamente en la captación de las correspondencias entre distintos ámbitos ontológicos con el objeto de unificar el mundo —abolir pues la metáfora en lo *metafórico*, la *necesidad de la metáfora*— y ascender hacia Dios: «Il existe donc dans la nature, entre les pensées et les formes, entre les choses visibles et les choses invisibles, entre les relations physiques et les relations morales d'abord, puis entre les choses corporelles elles-mêmes, à divers degrés de lumières et de beauté, ainsi qu'entre les choses spirituelles prises séparément à divers degrés d'élévation vers Dieu, selon l'ordre hiérarchique, il existe, disons-nous, des harmonies réelles et des correspondances essentielles antérieurement à toute poésie, la poésie n'étant d'ailleurs que le sentiment de ces correspondances et de ces harmonies, dont la prophétie supérieure à la poésie sera la révélation», en WILKINSON, L. R. (1996), pp. 27-28. En la prosa «Los accidentes del tiempo», Elitis se ha referido también a las analogías como una suerte de lenguaje universal que ha de ser el de la poesía (y que, como sabemos, conduce también a la construcción del paraíso sobre la lectura de las sensaciones): «Por eso sostengo que la poesía debe también hablar, en la medida de lo posible, por analogía, principalmente con las sensaciones. Emplear los medios de aquellas que considera —no sin cierta arrogancia— mudas; y añadir su propio *más* con gran precaución» («Ιδού για ποιο λόγο υποστηρίζω ότι η ποίηση οφείλει, όσο γίνεται, να μιλεί κι εκείνη, κατ' αναλογίαν, κυριότατα με τις αισθήσεις. Να μετέρχεται τα μέσα εκείνων που θεωρεί —όχι χωρίς κάποιαν οίηση— άλαλους: και να προσθέτει το δικό της *συν* με μεγάλη περίσκεψη», ELITIS, O. (1993), p. 208). Sobre una relación entre Swedenborg y los románticos e iluministas franceses con Dionisios Solomós y con las analogías elitianas, cfr. SAMUIL, A. (2003), pp. 177-179 y 184.

Más importante aún parece la aportación de Baudelaire, heredero tardío pero crucial de Swedenborg, con su soneto «Correspondances», donde según Gaston Bachelard la pretensión es precisamente lograr «una suma del ser sensible en un solo instante» (BACHELARD, G. (1973), pp. 122-123). Elitis ha reconocido la influencia de esta obra sobre la configuración de su propia teoría poética por lo que respecta a la sensación, al aislamiento de los objetos y a la condensación, especialmente en sus inicios (en «Las muchachas», ELITIS, O. (2000), p. 162). Importa en especial la imbricación de la imaginación —y, en consecuencia, de la imagen poética o la metáfora como *destilado* del conocimiento analógico— con las analogías que Baudelaire propone, anteponiendo esta facultad perceptiva al empirismo científico de su época, así como a la filosofía (bajo cuyo nombre podemos leer también «metafísica»): «L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies» («Notes nouvelles sur Edgar Poe», 1857, citado en WILKINSON, L. R. (1996), p. 231).

Acaso la última etapa de estas teorías en la poesía moderna se encuentre en el surrealismo, cuya preferencia por el pensamiento analógico frente al lógico debió sin duda de ser comprendido por Elitis

Elitis pone de manifiesto que cada una de sus referencias a la sensación no se detiene en lo sensible, sino que en realidad alude a un conglomerado con valor espiritual que enlaza los dos ámbitos y consigue, ante todo, llevarnos al extremo de nosotros mismos, fundir el alma y su afuera, convirtiéndolas por virtud de la metáfora unificadora —dado que las imágenes poéticas o pictóricas que cita representan a la perfección el proceso— en un solo ente indecible, sin necesidad de traspaso exterior: «Cuando hablo de sensaciones, no me refiero a su primer o segundo nivel inmediatamente perceptible. Me refiero a las sensaciones que nos llevan al límite extremo de nosotros mismos. Me refiero a las “analogías de los sentidos” en el espíritu. Porque todas las artes hablan por analogías. Un olor puede ser el lodo o la inocencia. Una línea recta o curva, un sonido agudo o grave, traducen un cierto contacto óptico o acústico. Todos escribimos buenos o malos poemas en la medida en que vivimos y razonamos según el buen o el mal sentido del término. Una imagen del mar en Homero llega intacta hasta nuestros días. Rimbaud aludirá a él como *mer mélé au soleil*. Y añade: es la eternidad. Una muchacha con una rama de mirto en la mano en Arquíloco pervive en un cuadro de Matisse y nos transmite más tangiblemente la sensación mediterránea de pureza»³¹⁷. Ni sensación ni metáfora son ya, por tanto, *propriamente* lo que eran. Son *otra cosa*. La metáfora se ha convertido en el filo intersticial que subsume anulándolas las dimensiones de lo sensible y lo

como lo que era, un intento de oposición a la cosmovisión occidental nacida de las Luces (cfr. ABASTADO (1971), p. 151). La analogía era, en el fondo, el modo de funcionamiento del inconsciente tal como había sido descrito por Freud, y por tanto la poesía, en su condición de «estado segundo» equiparable al sueño, debía imitarlo (cfr. DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 131). La vía analógica liberaba del principio de identidad, y en ese aspecto constituía un instrumento de máxima utilidad en la lucha poética por la sustracción del cosmos a *un* sentido metafísico. Pero, para que dicha analogía tuviera el efecto deseado, y no supusiera un retorno a la metafísica —lo cual, sin embargo, supone en gran medida aun contra la voluntad de Breton—, André Breton distingue entre analogía poética —que opera con lo visible y con la materia, la analogía horizontal de Baudelaire— y analogía mística —que supone una instancia invisible, la analogía vertical de Baudelaire— en *Signe ascendant* (1947): «La analogía poética tiene en común con la analogía mística que transgrede las leyes de la deducción para conseguir que la mente capte la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos distintos, entre los que el funcionamiento lógico de la mente no posee aptitud para lanzar ningún puente y además se opone *a priori* a que se lance cualquier clase de puente. La analogía poética difiere profundamente de la analogía mística en que no presupone para nada, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tiende a manifestarse [...]. Considerada en sus efectos, es cierto que la analogía poética parece, al igual que la analogía mística, militar en favor de la concepción de un mundo ramificado hasta perderse de vista y recorrido por entero por la misma savia, pero aun así se mantiene sin ninguna presión en el marco sensible, incluso sensual, sin reflejar ninguna propensión a caer en lo sobrenatural» (citado en *Ibidem*, p. 161).

³¹⁷ «Όμως, όταν μιλά για αισθήσεις, δεν εννοώ το προσιτό, πρώτο ή δεύτερο, επίπεδό τους. Εννοώ το απώτατο. Εννοώ τις “αναλογίες των αισθήσεων” στο πνεύμα. Όλες οι τέχνες μιλούν με ανάλογα. Μία οσμή μπορεί να είναι ο βούρκος ή η αγνότητα. Η ευθεία γραμμή ή η καμπύλη, ο οξύς ή ο βαθύς ήχος αποτελούν μεταφράσεις κάποιας οπτικής ή ακουστικής επαφής. Όλοι μας γράφουμε καλά ή κακά ποιήματα κατά το μέτρο που ζούμε και διανοούμεστε, με την καλή ή την κακή σημασία του όρου. Μία εικόνα πελάγους από τον Όμηρο φτάνει άθικτη ως τις μέρες μας. Ο Rimbaud την αναφέρει σαν *mer mélé au soleil* και την ταυτίζει με την αιωνιότητα. Ένα κορίτσι που κρατάει έναν κλώνο μυρτιάς από τον Αρχίλοχο επιβιοί σ’ έναν πίνακα του Matisse και μας καθιστά πιο απτή την αίσθηση, τη μεσογειακή, της καθαρότητας», ELITIS, O. (1993), pp. 331-333.

inteligible con todos sus procesos asociados, mientras que la sensación no se queda «en su primer nivel inmediatamente perceptible». ¿No hay ya, en consecuencia, una que podríamos llamar *metaforicidad* de fondo, desapropiando y exponiendo a la alteridad, en su retirada, a todo aquello que debiera *presentarse* en la unicidad de la analogía? ¿No se lee en el pasaje el blanco de una metáfora mayor —acaso la *significancia*— dentro de la cual se inscriben estas otras que pretenden, en vano, abolirla como *metaforá*?

Hay en los poemas de Elitis, no obstante, a lo largo de sus diversas épocas, una serie de imágenes recurrentes que parecen compendiar esta fusión presuntamente monista de la metáfora. Se trata de imágenes que escenifican en sí mismas la indistinción de dos o más ámbitos, o bien su confusión activa. Como si trataran de cortocircuitar su propia condición metafórica dando a ver o a leer varios entes en una confluencia que los convierte en simultáneos e indiscernibles, aun cuando conservan sus nombres. La repetición sistemática de estas imágenes, generalmente sensoriales, en libros y poemas de muy distinto tono, hace pensar que constituían para Elitis un emblema especialmente efectivo de lo que significa la grecidad, o la poesía. Una de ellas alude efectivamente a Grecia, a la que considera un jardín en el mar, o la penetración indistinguible —en el archipiélago del Egeo, sobre todo— de tierra y mar, que invaden mutuamente sus espacios. La metáfora analógica se tiende, con el fin de borrarse, sobre ese filo en que resulta ya imposible —en que no se lee un sentido sino un blanco— determinar dónde se halla cada término del par. Así, Grecia es según «El Gloria» «la cabeza que se sumerge y saca la nuca / un caballo de piedra montado por el mar»³¹⁸. La noción del *hiato* comparece una y otra vez en la liminalidad de estos elementos, que parecen optar por el no ser, por el juego de presencia-ausencia que se desarrolla en la lógica de la huella. La metáfora es o quiere ser, por tanto, un nuevo *hiato*, intersticio en que lo sensible y lo inteligible, la tierra y el mar, el ascenso y el descenso, se borran y reaparecen, se presentan en la medida en que se ausentan o se ocultan tras su otro y, sobre todo, se someten o nos someten a una más amplia *metaforicidad* dictada por la serie inagotable de los *blancos* —con su renombramiento infinito— y reiniciada cada vez en la marca *monística* de la imagen. En la medida en que se decanta por la ausencia o por la borradura, en suma, la metáfora elitiana queda *automáticamente* incapacitada para responder a la lógica de un *monismo* basado en la reducción absoluta de la huella —es decir, del dualismo, aunque sea virtual— y en el ser como presencia. Las cosas aparecen de hecho *desapropiadas*, fuera de sí, desplazadas del *lugar* en que verdaderamente *son* y constreñidas a una *espectralidad* imaginal donde la operación metafórica se

³¹⁸ «Η στεριά που βουτά και υψώνει αυχένα / ένα λίθινο άλογο που ιππεύει ο πόντος», ELITIS, O. (2002), p. 172.

convierte en la reinscripción sobre ellas de la muerte sígnica que les permite *aparecerse* o *tener lugar* lejos de su entorno. Devienen así huellas, *espectros* luminosos de sí mismas que pueden intercambiarse como los signos y actuar en nuevos contextos, y que contagian su *espectralidad* a los lugares en que se aparecen, del mismo modo que un fantasma convierte en *encantada* la casa entera que está infestando. La borradura o abolición de la metáfora en la simultaneidad de las *cosas*, en suma, supone finalmente la borradura o abolición de las cosas en la generalización de la metáfora, el sometimiento de todo el campo de la experiencia a una *metaforicidad* que desrealiza los objetos, las esferas del significado, los contrarios abstractos. Como demuestran estos versos de «El Gloria», todo queda reducido a la condición de reflejo cuando la poesía funde ámbitos de existencia, en este caso el mar, el cielo y la tierra como emblema de la grecidad: «un guijarro puro en las profundidades / del cielo glauco plantaciones y tejados»³¹⁹. La misma sintaxis hace indecible, colgada de un *entre*, la pertenencia de cada elemento, puesto que el genitivo «τ' ουρανού του γλαυκού» que abre el segundo verso puede determinar tanto a «las profundidades» (*το βάθος* es de hecho un término que en griego se refiere por sí mismo al «fondo del mar», sin necesidad de precisiones) como a «plantaciones y tejados», ninguno de los cuales, en todo caso, pertenece de forma natural al cielo. Sea como sea, esta desrealización mutua entre cielo y mar, tierra y cielo, o mar y tierra, se da a menudo con las imágenes de estrellas como peces³²⁰, casas que navegan³²¹, un giro (*trópico*) que invierte la posición de mar y cielo³²², la presencia de un jardín en el mar o de barcos en un jardín³²³, la pesca de aves³²⁴, la inmersión marina que se convierte en ascensión celeste³²⁵. La metáfora nos transporta (*metaforá*) por medio de la escritura para fundir espacios, (im)propiedades, objetos, y proporcionarnos una estampa poética, griega —puesto que de definir Grecia se trata en la mayoría de ocasiones—, de una realidad textual —paradisiaca— en que la transposición sería ya innecesaria. No obstante, y a pesar del movimiento indudablemente vertical que se da a leer en alguno de estos conglomerados, puede que aún estemos aquí apenas ante la dimensión horizontal de las analogías en sentido

³¹⁹ «Ένα βότσαλο άπεφθο μέσα στο βάθος / τ' ουρανού του γλαυκού φυτείες και στέγες», *Ibidem*, p. 172.

³²⁰ En el poema «El paraíso original» de *María Nefeli*, cfr. *Ibidem*, p. 396.

³²¹ Al menos en los poemas «Elitónisos, vulgo Elitonisi» (*Los medio hermanos*, cfr. *Ibidem*, p. 352), y «Eros y Psique» (*Las Elegías de Oxópetra*, cfr. *Ibidem*, p. 554).

³²² En «Through the mirror» (*María Nefeli*, cfr. *Ibidem*, pp. 376-380), y «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido» (*Las Elegías de Oxópetra*, cfr. *Ibidem*, p. 552).

³²³ En «El Filomante» (*Los medio hermanos*, cfr. *Ibidem*, p. 342), o *El sol soberano* (cfr. *Ibidem*, p. 243).

³²⁴ En *El sol soberano*, cfr. *Ibidem*, p. 243.

³²⁵ Entre otros, como ya vimos, en «Delos» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, cfr. *Ibidem*, p. 207) o en «El jardín de Evojir» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, cfr. *Ibidem*, p. 223).

baudelaireano. Claro que, ¿podría haber otra dimensión en este juego de la (a)metaforicidad elitiana? ¿Es posible una verdadera verticalidad con jerarquías ontológicas cuando pretende anularse o reinmanentizarse la división entre sensible y no sensible? ¿No se trata, a fin de cuentas, de la horizontalización de todo el campo de la experiencia? La analogía elitiana con partida en las sensaciones es una verdadera *trópica*, una circularidad que, lejos de trasladarnos definitivamente al espacio de un inteligible, regresa siempre a la sensación, transita *heliotrópicamente* por una planicie de significantes —objetos sensibles— que apenas si en el hueco de su trayecto —en el interior, pues, de la percepción— logra trazar la alteridad de lo no sensible. Es todo el sistema en su conjunto, el propio movimiento que se quiere interno —la metáfora en su borradura—, el que se halla implicado, como ya he dicho, en una *metaforicidad* mayor capaz de extraerlo *verticalmente* hacia el blanco infinito e incommensurable de lo Abierto (la *significancia*). Pero, en el caso de cada una de las analogías parciales, admitir el esquema platónico del ascenso a lo inteligible como *telos* de una escala metafísica equivaldría a admitir la limitación del significado, la posibilidad de una reasunción de lo sensible y, por tanto, la finitud de la *textualidad* griega. Por el contrario, Elitis convierte la linealidad *tridimensional* de la analogía platónica en una circularidad horizontal, *bidimensional*, que, reinscribiendo toda trascendencia en el campo de la escritura, no necesita salir de una constante lectura para encontrar los inteligibles sobre el hueco mismo de cada sensación. Convertidos también en huella o simulacro (en *εἶδωλον*) y no en modelo, los inteligibles de Platón pierden su privilegio sobre los sensibles y, ante todo, pierden la capacidad de reabsorber la huella en la plenitud de una presencia. Ambos son *mímesis de lo imposible*, secundariedad metafórica que en el traspaso horizontal y en la circulación de la *significancia* lo *re-vela* al mismo tiempo como su fuente común y su producto, *khora* que precede, excediéndola, a una diferencia que ya no puede ser vertical, es decir, jerárquica. Lo sensible no ha emanado de lo inteligible, pues, sino que ambos, confinados en el territorio de la *textualidad*, parecen emanar en la *metaforicidad* de la analogía, en el tránsito mismo de la *metaforá* que los une y los separa, que se instituye en su condición de posibilidad. Sólo en su mutuo *retejerse* a través del pespuntear de la analogía (que siempre retorna), puede hacerse visible la invisibilidad del vacío del que han *coemanado*, la zona ciega que los reorigina constantemente para paliar, y a la vez prolongar, la ceguera a la que nos somete la irreductibilidad de la huella. El propio Elitis es consciente de la aparente paradoja de proponer un procedimiento analógico que no se reabsorbe en una instancia superior, sino que retorna siempre a la sensación o a la imagen tras un recorrido circular³²⁶ que recuerda al *heliotropismo*. Por eso expresa su perplejidad

³²⁶ Una circularidad que puede remitir tanto a la circunferencia, despliegue de una línea que regresa

ante el presunto platonismo³²⁷ de sus correspondencias y circulaciones, en apariencia verticales y metafísicas, pero a fin de cuentas exclusivamente horizontales, cimentadas sobre la transparentización de los objetos que opera la *significancia*: «Oímos como si viéramos, vemos como si oyéramos. Los objetos se vacían y quedan las puras líneas trazadas con destreza, como esos diseños de trigonometría sobre los que me inclinaba en el colegio sin poder comprenderlos. Y otras veces, menos frecuentes, brillan en una transparencia de aire puro. Un auténtico Estado celestial, suspendido, atravesado por los rayos y representativo, únicamente, de la materia y de su vasta morfología. Una afirmación como ésta recuerda a Platón, lo sé. Cómo es posible, no lo sé. Porque yo lo único que hago es partir de la sensación y, pasando por su purificación, desembocar de nuevo en la sensación»³²⁸. Sobre la circularidad o *metaforicidad* inherente a la sensación y al desencadenamiento de las analogías a partir de ella, Elitis había hablado ya en un célebre pasaje de «Crónica de una década» donde describe el *mecanismo* po(i)ético que se le aplica: «En este caso, el modo en que yo contemplaba la Naturaleza hacía que acabara por no ser ya Naturaleza. De la visión salía una sensación y esa sensación conducía de nuevo a una visión. Lo importante era el movimiento. Quiero decir, el movimiento paralelo del alma; o, de otro modo, el movimiento perpetuo dentro de lo Inmóvil y lo Eterno»³²⁹. La sensación construye en el *rodeo de la metáfora*, pues, una *sobrenaturaleza*. Aquello *no podía ser* ya naturaleza, sometido a la *maquinalidad* de la poesía que se expresa en el círculo de un *heliotropismo*. La fusión (anti)metafórica de lo natural y lo *sobre-natural*, de lo sensible y lo inteligible, se da por tanto en un proceso donde «lo importante era el movimiento», es decir, la *metaforicidad* que traza el gesto de la *poiesis* y que los inscribe a ambos sobre un blanco inaprensible. Sólo ese movimiento, esa *metaforá* que no cesa, que no tiene *telos* porque regresa siempre a

a su punto de origen, como a la emanación del círculo: la expansión en todas direcciones, que ya hemos visto y veremos, desde un núcleo central, trazando y abarcando por el camino dimensiones inteligibles y de nuevo sensibles que pueden constituir otros tantos centros.

³²⁷ Cfr. PURGURIS, M. (2005), p. 80, donde el autor dice que la teoría poética de las analogías en Elitis funciona más bien con leyes naturales o corporales que con divisiones platónicas de la materia en ideas.

³²⁸ «Camino privado»: «Ακούμε σαν να βλέπουμε, βλέπουμε σαν ν' ακούμε. Αδειάζουν τ' αντικείμενα κι απομένουν σκέτες γραμμές με σοφία χαραγμένες, όπως εκείνα τα σχέδια της τριγωνομετρίας όπου έσκυβα, μαθητής στο γυμνάσιο, και αδυνατούσα να τα καταλάβω. Άλλες φορές πάλι, πιο σπάνια, λάμπουν μέσα σε μία διαφάνεια καθάριου αιθέρος. Αληθινή ουράνια επικράτεια, μετέωρη, διαπερασμένη από τις αχτίδες και αντιπροσωπευτική, απλώς, της ύλης και της απέραντης μορφολογίας της. Θυμίζει Πλάτωνα μία τέτοια πρόταση, το καταλαβαίνω. Πώς γίνεται, δεν καταλαβαίνω. Αφού εγώ το μόνο που κάνω είναι να ξεκινώ από την αίσθηση και να καταλήγω, περνώντας από τον καθαρισμό της, πάλι στην αίσθηση», ELITIS, O. (1993), p. 400.

³²⁹ «Εδώ, με τον τρόπο που έβλεπα τη Φύση, το θέμα καταντούσε να μην είναι πια Φύση. Από το όραμα έβγαине μία αίσθηση και η αίσθηση αυτή οδηγούσε πάλι σ' ένα όραμα. Είχε σημασία η κίνηση. Θέλω να πω, η παράλληλη κίνηση της ψυχής: ή, αλλιώς, η αεικίνησία μέσα στο Ασάλευτο και το Αιώνιο», ELITIS, O. (2000), p. 327.

su punto de partida, existe a fin de cuentas. La metáfora es pues el «éter puro» (*καθάρσιος αἰθέρας*) que nos engloba, la transparencia en que, como hemos leído en el pasaje anterior, todo subsiste, brilla y se hace visible en su invisibilidad, en el doble juego de ausencia-presencia que lo convierte en signo o huella y lo desplaza, por consiguiente, al ámbito de la *indemnidad* o la *sobrenaturalidad*. Borrar la metáfora es, una vez más, reconocer su omnipresencia, reconocerse habitando en su interior y habitado por ella. Ése es el motivo, por lo demás, de que el movimiento descrito en el texto sea «perpetuo». No alcanzaríamos, aunque lo pretendiéramos, a detenerlo, pues nos hallamos ya transportados por él «dentro de lo Inmóvil y lo Eterno», es decir, en el seno de una *textualidad* sin fin en que los significantes no pueden dejar de responderse unidos por el *haz* de la *significancia* y el *hiato* que a su vez responden a la lógica omniabarcadora de la *metaforá*. No se trata, por tanto, de salir desde la naturaleza o la sensación hacia una trascendencia exterior donde poder reasumirlas. Se trata únicamente del movimiento horizontal que ha de llevarnos de lo mismo a lo mismo, de la sensación a la sensación, de la visión a la visión, de una huella a otra huella a través del rodeo metafórico³³⁰.

Pero, ¿podría ser la propia sensación algo más que a su vez otra metáfora? ¿No constituye una diferición en la medida en que no alcanza a darnos a leer una (*par*)ousia, sino la *ap-ousia* que se recorta en su condición de huella? ¿No está inscrito este rodeo metafórico en su propia constitución, así como en el contacto que establecemos con ella? Existe ya, por tanto, una retirada del ser en la propia percepción sensorial que cortocircuita su presunta inmediatez y la imposibilita para comunicarnos una *verdad*, tal como quería la ciencia empírica moderna. Si nos comunica algo, es esa misma retirada, que se dobla indecidiblemente en alusividad y elusividad, *revelabilidad* y fuga, pero que nos incita, siempre, a *retejer* escrituras, imágenes y sensaciones sobre el vacío de su significado. Elitis ha aceptado, como hemos visto, y aun cuando no siempre lo admita, este valor eminentemente *griego* de la sensación y, en consecuencia, de la metáfora. Ha construido, incluso, su poética sobre él. Sabiendo que la mayor virtud de la metáfora, como ha mostrado Jacques Derrida, es que se borra ineludiblemente como mala metáfora en su identificación con el *heliotropo*³³¹, giro del sol o giro alrededor del sol. Ya Aristóteles, en sus

³³⁰ No comparto, por tanto, la teoría de Azanasópulos, quien considera que la metáfora elitiana pretende un paso de lo concreto a lo abstracto que en realidad es un paso de lo concreto a lo general, una difuminación y reasunción de lo concreto en el *εἶδος*, cfr. AZANASÓPULOS, V. (2003), pp. 280-281.

³³¹ Acaso por ese motivo Elitis se queja en «Ad libitum» de la imposibilidad moderna de hablar de una serie de elementos poéticos, naturales y griegos, entre los cuales introduce el *heliotropo*, como si la *metaforicidad* griega se hallara excluida en la cultura occidental dominante: «entonces / ¿vamos a hablar ahora de luz y mares azules? / venga ya, ¿de girasoles? ¿de Helenas?» («το λουπόν / για φως και για γαλάζια πέλαγα τώρα να μιλάμε; / αμέ για ηλιοτρόπια; για Ελένες;»), ELITIS, O. (2002), p. 464.

Tópicos, había ejemplificado como mala metáfora la metáfora del sol, dado que éste no es un objeto sensible cuya propiedad verdadera podamos conocer³³²; la información que nos da su metáfora, por consiguiente, es escasa, igual que sucede con todo elemento sensorial que oculta de partida su esencia: «Como el tropo metafórico implica siempre un núcleo sensible o mejor algo que, como lo sensible, siempre puede no estar presente en acto y en persona, y puesto que el sol es a este respecto, por excelencia, el significante sensible de lo sensible, el modelo sensible de lo sensible (Idea, paradigma o parábola de lo sensible), el giro del sol siempre habrá sido la trayectoria de la metáfora. De la mala metáfora, ciertamente, y que no proporciona sino un conocimiento impropio. Pero como la mejor metáfora nunca es absolutamente buena, sin lo cual no sería una metáfora, la mala metáfora, ¿no da siempre el mejor ejemplo? Metáfora quiere decir, pues, heliotropo, a la vez movimiento que gira hacia el sol y movimiento del sol que gira»³³³. La sensación, que pretendía resolver la metáfora en tanto distinción de lo sensible y lo inteligible por medio de las «analogías de los sentidos», por tanto, constituye, desencadena y se halla gobernada por una *metaforicidad* anterior, omniabarcadora, que la enhebra no como vía de paso entre un interior y un exterior, sino como el *punto* arbitrario de una interioridad más amplia que sólo en el trazo de la metáfora puede verse hacia un afuera: el de lo Abierto. Pues lo que resulta determinante en todo este proceso de borratura de la metáfora es la desaparición o el rechazo del significado como *telos*; no existiendo significado, la *metaforá* que debería unir el significante (simulacro o *εἶδωλον*) al pleno sentido (*εἶδος*) se hace inservible, pero a cambio se generaliza como estructura horizontal de un cosmos sígnico que se constituye como metáfora de metáfora, mimesis de lo *imposible* o *heliotropismo*³³⁴ en que ningún conocimiento puede ser sino *impropio*. Ése es el cosmos griego que proyecta Elitis. Un cosmos donde el sol ha de construirse *poiéticamente*, *metafóricamente*, a partir de sus reflejos³³⁵. Donde atravesar el *hiato* de una sensación no significa salir de ella hacia

³³² *Tópicos*, V, 3, 131b. Cfr. al respecto DERRIDA, J. (2003), pp. 289-293.

³³³ *Ibidem*, p. 290.

³³⁴ Resulta sintomático que ésta sea la figura bajo la que Elitis pretende oponerse a la metafísica occidental en la generalización oriental de la metáfora. Pues Hegel, acaso el mayor representante de ese platonismo extremado y occidentalizado que el poeta condena —aun cuando se declare ocasionalmente hegeliano, en contra de lo que sugiere su propia escritura—, consideraba la salida del sol oriental un desvío de lo *propio* que Occidente debía reasumir en la síntesis dialéctica, en la clausura del *heliotropismo* (el ocaso prescrito en su misma denominación) que devolviera al *telos* de la presencia que nunca debió abandonarse. Ése es, según él, el sueño y el objeto de la filosofía. A la cual contrapone la poesía oriental, caracterizada por recrearse en la expresión *impropia*, es decir, en la metáfora, cfr. *Ibidem*, pp. 308-309.

³³⁵ El sol, emblema platónico del sentido contra la escritura, no puede ser otra cosa sino reflejo a distancia, reflejo significante. En lo que de él se nos hace visible, no deja de ser otra diferición de su *esencia* o de su *ser* auténtico, cfr. *Ibidem*, pp. 290-291. Apenas si puede ser construido en la *metaforicidad* circular que parte de la sensación, como se puede apreciar en el epílogo de *María Nefeli*, «La apuesta eterna»: «Que un día morderás un limón nuevo / y desencadenarás / enormes

la exterioridad de un sentido, sino excederla en la (i)legibilidad de otras sensaciones, en el eterno retorno de una imitación sin referente. De ahí que, en la percepción sensorial, la naturaleza griega no pueda ser sino *artificial*, *maquinal*, más natural en definitiva que lo natural, es decir, *sobrenatural* y metafórica, construida en un traspaso que la sobrepone a su presunta esencia *propia*. No es sujeto de metaforización, sino metáfora que se entrega como tal, desplazamiento topológico que se ofrece, a través de las sensaciones, a nuevas *construibilidades* y nuevos desplazamientos. Por eso acaso las analogías de los sentidos no se limitan a enlazar instancias o sentidos existentes, como sucedía en Baudelaire o los iluministas, sino que operan también incrementos de sentido, diseminan y multiplican las imágenes y los significantes a partir de una sensación específica. Ocurre en una de las prosas de *El jardín de las ilusiones*, donde el viento, intersticialidad que perfectamente podríamos vincular al éter englobante de la metáfora, pone en marcha una metaforización *impropia* y creciente en el seno de la sinestesia³³⁶: «Contigo vemos como si oyéramos y oímos como si viéramos un azul de Poseidón o un dorado de Mecenas, por no hablar de aquel violeta de Arignota, o del burdeos inesperado del golfo Adramatino agitado. Afortunadamente, los oídos glotones agrandan el sonido y lo transforman en color, que a su vez se reformula en múltiples matices con otros tantos sentidos, capaces de transformarse a su vez en imágenes, y así sucesivamente. Lo cual significa que el hombre camina siempre un poco por delante y un poco por detrás de sus sensaciones»³³⁷. El fondo blanco de la experiencia griega o po(i)ética es, por tanto, éste: la *metaforicidad* que se oculta no sólo en cada sensación, permitiendo desde allí dilatar el círculo de lo metafórico, sino incluso *antes* y *después* de nosotros mismos, como dice este texto —lo cual equivale a decir dentro y fuera, como el ámbito en que estamos contenidos y que a la vez contenemos, sugiriendo que lo eminentemente humano se dispone como intersticio de intersticios, bisagra entre dos blancos, *metaforá* a su vez que comunica lo infinitamente

cantidades de sol de su interior» («Ότι μία μέρα θα δαγκάσεις μες στο νέο λεμόνι / και θ' αποδεσμεύσεις / τεράστιες ποσότητες ήλιου από μέσα του», ELITIS, O. (2002), p. 434). El *heliotropismo* aparece aquí en la medida en que el sol es generado como un *tropo*, o bien *en el tropo* que describe el desencadenamiento *poiético* de la sensación. Surge pues como secundariedad, en un *transporte* al que no precede, producido en el interior de aquello mismo que debería haber contribuido a producir.

³³⁶ Que no vendría a ser sino la confluencia de varias sensaciones, el factor primordial de las correspondencias horizontales de Baudelaire, como observamos en su célebre soneto: «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est de parfums frais comme des chairs d'enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies», en WILKINSON, L. R. (1996), p. 257.

³³⁷ «En la escuela de los vientos»: «Μαζί σου είναι που βλέπουμε σαν ν' ακούμε κι ακούμε σαν να βλέπουμε κάτι μπλε Ποσειδώνος ή χρυσά Μυκηνών, για να μην πω για κείνο το ιώδες Αριγνώτας ή τ' αναπάντεχον οίνοπον παραγμένου Αδραμυτινού. Ευτυχώς που τ' αυτιά λαίμαργα μεγαλώνουν τον ήχο και τον μετατρέπουν σε χρώμα: που κι αυτό πάλι μεθερμηνεύεται σε πολλαπλές αποχρώσεις, με ισάριθμα νοήματα, ικανά να μετατραπούν πάλι σε εικόνες και ούτω καθεξής. Που σημαίνει ότι ο άνθρωπος πορεύεται πάντοτε λίγο πριν και λίγο μετά τις αισθήσεις του», ELITIS, O. (1999), p. 34.

comunicante—, sirviendo de habitación a nuestro espíritu o nuestra vida, que se tejen sobre él una y otra vez como si se tratara del *himen* que impide, en la clausura de un sentido *propio*, la presencia de un final o de una finitud. No importa entonces el contenido del espíritu, las imágenes concretas que se hallen en él, sino la capacidad que demuestren —incluido el propio espíritu, que se dilata dejando espacio para sus otros— para extenderse *metafóricamente*; su movimiento y su *transporte*. La ilegibilidad que garantiza la prolongación de la lectura —la prolongación del desplazamiento— es más valiosa que una posible legibilidad que nos dijera *algo*. La experiencia griega del poeta es por este motivo pura: por la incesante *revirginización* que se realiza en esta especie de retracción espiritual³³⁸ que, dejando espacio a las visiones —expandiendo el blanco del *hiato* o la *revelabilidad*—, cumple a su vez su propia *metaforá*: «He ahí la clase de lienzo mínimo sobre el que se podría bordar el ideograma de mi vida; y si alguien, no obstante, considerase que merece la pena analizarlo, acabaría por dibujar un espacio cuya importancia no reside en los elementos naturales que lo componen, sino en sus prolongaciones y sus correspondencias en nuestro interior, hasta los extremos más lejanos, de modo que, en último análisis, todo el sentido de la visión se concentra en la *pureza de alma* que exige para ser legible y comprensible»³³⁹. Ahí, en esa pureza que implica la dilatación del *himen* de la poesía, de la metáfora, de la escritura o de lo imaginal, se inscribe la verdadera libertad. Que es libertad de movimiento analógico a través de la horizontalidad de lo sensible, la cual no sólo no establece límites al desplazamiento, sino que ensancha sin cesar el territorio transitable en la expansión *metafórica* de la *textualidad* (esa dimensión de lo Eterno dentro de la cual el movimiento es perpetuo). Se trata de avanzar «en todas direcciones», es decir, de generar un círculo en cuya *metaforicidad* o *heliotropismo* quepa todo, tal como sucedía con Grecia y su

³³⁸ ¿No implica ya una cierta *archimetaforicidad* el movimiento efectuado por Dios en determinadas cosmogonías? Sea movimiento de retracción para dejar espacio al mundo —a su otro—, como en el *tsimtsum* del cabalista Isaac Luria, o de volcado al exterior, siempre se halla implicado un *transporte*, la configuración de lo divino como *metaforá* que permite regresar a él —conocerlo en sus otros, en sus *re-velaciones*, en su retirada o en su elusividad— dentro del marco de la experiencia religiosa.

³³⁹ «Antes que nada, la poesía». Cito también el párrafo que precede a este pasaje fundamental, y que señala las imágenes griegas en cuyo traspaso considera el poeta que ha de concebirse su figura: «He concebido mi figura en algún lugar entre un mar que asoma sobre el muro encalado de una iglesia y una muchacha descalza a la que el viento levanta la ropa, un instante de azar que lucho por capturar y al que tiendo emboscadas con palabras griegas». El original de ambos párrafos es el siguiente: «Έχω συλλάβει τη μορφή μου κάπου ανάμεσα σε μία θάλασσα, που ξεπροβάλλει από το ασβεστοχρισμένο τοιχάκι μίας εκκλησίας, και σ' ένα κορίτσι ξιπόλητο, που του σηκώνει ο άνεμος το ρούχο, μία στιγμή τύχης που αγωνίζομαι να αιχμαλωτίσω και της στήνω καρτέρι με λόγια ελληνικά. / Νά τί είδους είναι ο ελάχιστος καμβάς όπου μπορεί επάνω του να κεντηθεί το ιδεόγραμμα της ζωής μου· που, ωστόσο, αν έβρισκε κανείς ότι αξίζει τον κόπο να το αναλύσει, θά 'φτανε να σχηματίσει ένα χώρο, που η σημασία του δε βρίσκεται στα στοιχεία τα φυσικά που τον απαρτίζουν, αλλά στις προεκτάσεις και στις αντιστοιχίες τους μέσα μας, ως τις απώτατες άκρες, έτσι ώστε, σε τελικήν ανάλυση, ολόκληρο το νόημα του οράματος να συγκεντρώνεται στην καθαρότητα ψυχής που προϋποθέτει, για να γίνει ευανάγνωστο και κατανοητό», ELITIS, O. (2000), p. 37.

sensación: lo inteligible, lo moral, lo cultural. Una gran metáfora blanca —que, como podemos leer, es diferición o aplazamiento de todos los aplazamientos parciales, también a su modo *archiespaciamiento* de la muerte inscrita en el signo— que tiende a borrar en su blancura, en su condición de transitoriedad pura, sin destino ni objeto, la necesidad del tránsito o la *metaforá* entre ámbitos cerrados y ajenos³⁴⁰, como ocurre en Occidente. Aquí la simultaneidad se da en el interior de la metáfora, en el intersticio mismo de la *revelabilidad*, cuyo vacío desencadena todas las imágenes en grado de igualdad, como equivalente *mimesis de lo imposible*³⁴¹: «Porque —digámoslo también— libertad no significa moverse sin obstáculos en el espacio que a uno le ha sido concedido, sino ensanchar ese espacio, y además siguiendo la analogía de los sentidos. Disponiendo de nuevas unidades con que medir el mundo. Sólo entonces se hace posible avanzar al mismo tiempo en todas direcciones, es decir: desarrollar un prisma transparente que te permita ver como oyes, u oír como ves, y así sucesivamente, *como sólo el alma puede permitirlo*. Un arroyo no es sólo un poco de agua que rueda cuesta abajo; es la manifestación grácil y elocuente de la infancia de las cosas. Un poco de menta seca y machacada entre los dedos te lleva directamente al pensamiento de los Jonios. Tus caricias son la transposición de una música suave, con todos sus andantes y sus allegros, sobre la piel. Y aquella planta que divide el espacio de un modo desigual pero preciso es la geometría invisible que en el fondo gobierna todo el universo. Ésa sí es una libertad real, con la fuerza general de aplazar todos tus aplazamientos parciales y hacer que cada vez que te comas un dentón asado te estés comiendo también un poco de Egeo, con dos o tres versos ácidos de Arquíloco en lugar de limón»³⁴². ¿Qué puede ser ese «prisma

³⁴⁰ A este respecto, Dora Grégori ha hablado de la frecuente fusión elitiana entre cielo y mar como la configuración de un enorme y omniabarcador contorno transparente que actúa como un gigantesco ojo que garantizara la visibilidad del mundo, GRÉGORI, D. M.-T. (1989), p. 132. Se diría que está hablando, en la fusión de una metáfora que borra o trata de borrar la *metaforá*, la necesidad del traspaso entre ámbitos o reflejos, del espacio de la *metaforicidad* pura en que nos hallamos inmersos, el espacio de una pura visibilidad en que no se ve *algo*, sino el mero traspaso o la cualidad de la visión (dado que se trata de un ojo), *revelabilidad* pura que *re-vela* sobre su membrana la totalidad de lo representable.

³⁴¹ Es decir, como metáfora de lo mismo, metáfora de su propia *metaforicidad*, que en otro lugar hemos denominado *significancia*.

³⁴² «El método del *ergo*»: «Επειδή —να το πούμε κι αυτό— ελευθερία δεν είναι να κινείσαι ανεμπόδιστα στο πεδίο που σου έχει δοθεί. Να διευρύνεις αυτό το πεδίο, και δή κατά τη διάσταση της αναλογίας των αισθήσεων, αυτό είναι. Διαθέτοντας καινούριες μονάδες για τη μέτρηση του κόσμου. Τότε μόνον προχωρείς ταυτόχρονα προς όλες τις κατευθύνσεις, που σημαίνει: αναπτύσσεις ένα πρίσμα διάφανο, ικανό να σε κάνει να βλέπεις όπως ακούς, ή ν' ακούς όπως βλέπεις, και ούτω καθεξής, *όπως μόνον η ψυχή γίνεται να το επιτρέψει*. Ένα ρυάκι δεν είναι απλώς λίγο νερό που κατρακυλάει τον κατήφορο· είναι η λαλούσα και εύχαρις υποδήλωση της παιδικής ηλικίας των πραγμάτων. Λίγη ξερή, τριμμένη στα δάχτυλά σου, μέντα σε πάει ολόισια στη σκέψη των Ιώνων. Τα χάδια σου είναι η μετάθεση μίας απαλής μουσικής, με όλα τα andante και τα allegro της, πάνω στην επιδερμίδα. Κι εκείνο το φυτό αντικρύ σου, που διαιρεί άνισα πλην σωστά το χώρο, είναι η αόρατη γεωμετρία που διέπει στο βάθος ολάκερη την οικουμένη. Νά, αυτή είναι μία ελευθερία πραγματική, που έχει τη δύναμη τη γενική ν' αναστέλλει όλες τις επιμέρους αναστολές σου και να σε κάνει, κάθε

transparente» que se desarrolla ahondando en las analogías sino una forma del *himen* que emblematiza el esquema mismo de la *metaforicidad* y la *significancia*? ¿Qué puede ser sino el magma indistinto sobre el que habitar en el puro traspaso? Las analogías y su expansión a partir de las sensaciones proporcionarán, además, «nuevas unidades con que medir el mundo», es decir, una escala de medida creada al mismo tiempo que el espacio dilatado sobre el que ha de aplicarse. Distancia y contenidos son, pues, lo mismo en este ámbito textual de la *metaforá* expandido por las analogías y la (i)legibilidad del cosmos griego. Lo cual demuestra que la finalidad de este tránsito, como el de la *revelabilidad*, no es alcanzar un objeto inteligible, significar *algo*, sino tenderse como *metaforicidad* pura, traspaso interminable, *significancia* que se remarca en su significar *nada*, significar *la nada*. Incremento, en definitiva, de sentido, *poiesis* que resulta, finalmente, en *autoconstrucción* inagotable y expansión de los bordes de la textualidad.

No obstante, Elitis, en su deseo por extender este esquema textual y sígnico a la Grecia real, concibió siempre la *metaforá* y las analogías, en su presunto carácter monista —sobre el cual insiste—, como emanación directa de la naturaleza griega. Lejos de constituir una elaboración poética o escritural, es la misma Grecia suprahistórica, cimentada sobre el determinismo de las analogías entre paisaje y lengua, naturaleza y ética popular, paisaje y cultura, cultura y lengua, como veremos con más detenimiento en el cuarto capítulo de esta segunda parte, la que dicta al poeta este modo *griego* de percepción. Es preciso, por supuesto, poseer la valentía y la facultad poética capaces de extraer de este esquema el mayor beneficio; pero, en líneas generales, él se halla ya contenido en aquella tierra y en sus realizaciones milenarias. «Hay que saber atrapar el mar por el olor para que te dé el barco, y el barco te dé la Sirena, y la Sirena a Alejandro Magno, y todas las pasiones del Helenismo»³⁴³. Olvidando el más que evidente linaje europeo de las analogías elitianas —que, formuladas en el seno de Occidente, pretendieron como venimos mostrando suturar desde cierta luz *oriental* la quiebra histórica originada por las Luces (y trazaron así el gesto occidental por antonomasia, el del cuestionamiento y rechazo de la propia cultura)—, gran parte de la crítica griega ha aceptado y reproducido esta opinión reductora y particularista acerca de su *grecidad* inherente³⁴⁴. Y ha asumido, con ello, una caracterización preferentemente monista de

φορά που τρως μία συναγρίδα ψητή, να τρως κι από λίγο Αιγαίο, με αντίς λεμόνι δύο τρεις οξείς στίχους του Αρχίλοχου», ELITIS, O. (1993), pp. 169-170.

³⁴³ «Antes que nada, la poesía»: «Πρέπει να ξέρεις ν' αρπάξεις τη θάλασσα από τη μυρωδιά για να σου δώσει το καράβι, και το καράβι να σου δώσει τη Γοργόνα κι η Γοργόνα τον Μεγαλέξαντρο, και όλα τα πάθη του Ελληνισμού», ELITIS, O. (2000), p. 44.

³⁴⁴ Cfr. como ejemplo especialmente claro CAPSOMENOS, E. G. (2005), pp. 20-21, o PURGURIS, M. (2005), p. 78, donde se rechazan de plano las por otra parte escasas acusaciones de localismo o nacionalismo a las analogías de Elitis.

la metáfora en Elitis, obviando la importancia de las determinaciones escriturales que la rodean, su valor omniabarcador y el exceso de sí misma que puede conducirla a renombrar la serie de figuras que atraviesa su poética. No se ha mencionado en general la *metaforicidad* que inscribe y se inscribe en este cosmos griego aliada al devenir, la *significancia*, la transparencia y la escritura, los blancos o lo mínimo. No se han resaltado, tampoco, más allá de algunos breves apuntes técnicos sobre la imagen surrealista, las afinidades que la noción elitiana de metáfora (en su más amplio sentido) presenta con algunas afirmaciones hölderlinianas o románticas, o con la heraclíteica «armonía tensa de contrarios» que, recogida sin duda en el mismo Hölderlin, recorre de uno u otro modo su obra³⁴⁵. Y ha tendido a pensarse que la exploración analógica en la sensación, la metáfora de metáfora que supone, conseguía reducir, preferentemente en el sentido de un monismo, la huella o la marca que determinan la inagotabilidad sémica de su mundo poético. Pero, como veremos enseguida, no sólo no ocurre así, sino que además el teórico monismo antimetafórico de las analogías proyecta en varias ocasiones un dualismo tan potente que reproduce el esquema platónico y occidental que en teoría se había venido a clausurar.

Vale la pena, en cualquier caso, mencionar brevemente algunas de las coincidencias principales de la metáfora —y, especialmente, la *metaforicidad*— elitiana con la concepción de unos pocos autores y corrientes de la modernidad, con el fin primordial de mostrar que no existe en ella nada sustancial y exclusivamente griego, sino acaso la apropiación y renombramiento que de un impulso europeo más amplio hizo el autor —y que, evidentemente, encajaba a la perfección en su construcción de la grecidad como categoría existencial y textual isomorfa de la poesía—. Siendo conscientes, no obstante, de que Elitis teorizó poco sobre el tema, y lo hizo especialmente en sus primeros textos, aquellos en los que pugnaba por delimitar y defender el surrealismo en Grecia³⁴⁶, o posteriormente con repetidas alusiones al concepto clásico de imagen surrealista. Es en la práctica de los poemas y los ensayos, allí donde la escritura aprovecha para decir más de lo que se espera de ella, donde podemos encontrar —ya lo hemos venido haciendo— elementos de comparación. Como acabo de decir, es con toda probabilidad Hölderlin el autor que más profundamente influye sobre el concepto elitiano de metáfora y la generalización de la mimesis que presupone. Hölderlin considera la metáfora, en efecto, como superior al concepto en lo que éste tiene de dualidad rigurosamente

³⁴⁵ Sí se ha hablado a menudo, en cambio, de fusión de contrarios en Elitis, según una lógica hegeliana que, como vengo mostrando, su poesía se empeña precisamente en combatir. Es por ello por lo que no podemos quedarnos en el puro monismo que el autor a menudo se esfuerza en proyectar como conquista oriental de su obra. En una línea más acorde con la armonía tensa —pero no reductora— de contrarios, y de la emersión de la poesía en el filo de un puro traspaso o devenir, cfr. MIJAILIDIS, C. P. (1997), pp. 459-460.

³⁴⁶ Especialmente en «Arte-Azar-Atrevimiento», cfr. ELITIS, O. (2000), pp. 115-143.

dividida. Es la esfera de lo armónicamente opuesto que expresa en su interior el tránsito constante incapaz de resolverse en una síntesis final o de reabsorber las huellas que lo desencadenan. De este modo, el absoluto o lo irrepresentable (que en Elitis hemos denominado *lo imposible*) se manifiestan como ausencia de significado o referente, como rechazo de la clausura de un sentido que, sin embargo, no implica la expulsión fuera del ámbito del devenir o la historicidad humana³⁴⁷. Si la excentricidad de un *heliotropismo* que nos pone fugazmente en contacto con la indeterminación de lo Abierto. Pero la metáfora hölderliniana no pretende designar traslaticiamamente un significado pleno y aprensible en lo que consideraríamos un juego verbal o retórico³⁴⁸, sino *re-velar* un vacío de sentido como origen de todo decir y operar, en consecuencia, un incremento semántico fundamentado en la generalización y proliferación de la imagen, de lo poético, como filo de la armonía tensa de contrarios que permite existir a *los sentidos*³⁴⁹. La metáfora, ausente ya el espacio de un referente primero no metafórico, ocupa con su transporte incesante (*metaforá*) todo el ámbito de la experiencia, convirtiendo en huella la totalidad de lo cognoscible. Elude, pues, como querían Heidegger o Elitis, la dimensión metafísica inherente a la metáfora tradicional, necesitada, para alcanzar la verdad de la designación impropia que todo tropo pone en juego, de una salida fuera del mundo aparente hasta la región de lo suprafenomenico, o bien de la invención de un mundo paralelo localizable en un afuera absoluto³⁵⁰. Se trata en cambio de transparentizar, *espectralizar*, desrealizar *este* mundo como metáfora de metáfora, como *re-velación*

³⁴⁷ «Al igual que en las querellas y tormentas del tiempo, en la pugna del lenguaje por expresar lo irrepresentable, la condición de tránsito nunca se suprime. La metáfora poética sigue en Hölderlin el curso excéntrico de una transposición que nunca nos traslada a un referente último del poetizar, antes bien, se cumple en el reconocimiento de su originario haberse apartado ya de todo anclaje en semejante fundamento. No nos lleva tampoco fuera —¿adónde?— del proceso de las transiciones temporales por las que atraviesa la historicidad humana. Al contrario: ahonda en las disonancias por mor de las cuales dicho proceso nunca puede cerrarse homogéneamente sobre sí y sólo en ellas encuentra el “equilibrio”, como su “contraposición armónica”», Manuel Barrios Casares, «Hölderlin: la revuelta del poeta», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), pp. 25-26.

³⁴⁸ Así ocurre también entre los místicos, quienes, según Massimo Baldini, no utilizan la metáfora con un fin ornamental o sustitutorio, sino para provocar incrementos de sentido y generar nuevos conocimientos e informaciones. Son, en definitiva, para ellos, un instrumento cognitivo que les permite remediar un vacío del vocabulario, BALDINI, M. (1990), p. 46.

³⁴⁹ «Todo lo cual implica reconocer hasta qué punto la concepción de la metáfora aquí subyacente —al igual, ya lo hemos dicho, que la de traducción (*Übersetzen* [*sic*])— se aparta de la noción habitual del *metaphoréin* como un traslado mediante el cual se pone por semejanza la designación de algo otro en el lugar de la designación del algo original. Ese algo original no ha estado nunca ahí, dado para su designación. La actividad metafórica que el poeta pone en juego no pretende por tanto ni traer ese ser a presencia mediante el lenguaje, ni declarar su propia impotencia para lograr tal cosa, como si se tratase de un defecto imputable a ella, antes bien, deja que esa falla se muestre como una falta que estaba ya en el origen. Sólo así escapa la metáfora a su reclusión en una función meramente ornamental, *retórica*, y se ejerce en su radical función de desvelamiento. Claro que este desvelamiento es el de una interna contradictoriedad que no cesa: el lugar del lenguaje es ya siempre el de una errancia, desplazado respecto al origen», *Ibidem*, p. 27.

³⁵⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 27-29.

y creación problemática del absoluto, lo irrepresentable o el ser que, de acuerdo con la filosofía heraclítea, sólo podría configurarse en la impropiedad de un constante devenir y cambio, en el filo blanco de un no ser que lo atraviesa y lo construye como el otro o la representación de un sí-mismo nunca presente³⁵¹. El transporte de la metáfora o *metaforá* es, en consecuencia, el blanco de una *construibilidad* y un *reorigen* que se identifican con la poesía y, en Hölderlin tanto como en Elitis, con el profundo sentido de lo griego o lo oriental; el sentido de una *resacralización* fundada sobre la muerte de(l) Dios —el ocaso del significado o del *telos* que Hegel intentará restaurar inmediatamente— y constituida en la propia *metaforicidad* de toda experiencia, en la infinitud que testimonia lo trágico como devenir y productividad inacabable capaz de ensanchar el cosmos de los significantes —de las metáforas y del propio transporte de la *metaforá*, en definitiva— hasta el punto de convertir al mundo —tal como quería Elitis— en inconmensurable: en la región de una totalidad siempre parcial —una *parte de lo absoluto*—, *retejible* y transitable, no obstante, sin limitaciones. La metáfora emblematiza, en suma, la cesura o el *hiato* históricos en que, según Hölderlin, una vez retirados los dioses, se hace preciso esperar su retorno produciéndolo en la mediación poética con lo divino.

La metáfora surrealista, sobre la que sería imposible hablar aquí con un mínimo de exhaustividad³⁵², parece haber heredado de Hölderlin el deseo de hacer converger en la contradicción de la unidad realidades opuestas o alejadas³⁵³. Se diría que subraya el carácter de filo o liminalidad entre contrarios que le atribuye a la poesía y a la *sobrenaturalidad* de la superrealidad. Es también, en este aspecto, órgano de una cierta *resacralización*. Si bien quizá, a pesar de los constantes recordatorios de que la superrealidad no implica la reabsorción y destrucción de un ámbito de la dualidad por otro, el esquema hegeliano que los surrealistas invocan —donde la realidad primera de la conciencia se funde con la realidad segunda del inconsciente para conducir a un «tercer estado» sintético aunque fugaz— obligue a ver en sus imágenes o metáforas una pretensión más aguda de alcanzar el monismo que anularía propiamente la *metaforá* y lograría la deseada unicidad entre materia y espíritu. En cuya confusión no interviene, por lo demás, sino una constante interpenetración que contagia a cada uno de las propiedades del otro. A pesar de que siga proclamando el valor supremo de cierto pensamiento analógico³⁵⁴, da la

³⁵¹ «La metafora, il trasporto, è la modalità di oggettivazione di ciò che di per sé non conosce rappresentabilità, la metafisica, la pensabilità pura, l'intuizione intellettuale. Il tragico è la condizione "metaforica" per eccellenza, poiché traduce esteticamente, in una dimensione quindi esperibile, la *Übertragung* del possibile e del reale», MECACCI, A. (2002), pp. 84-85.

³⁵² Cfr. por ejemplo CHÉNIEUX-GENDRON, J. (1984), pp. 86-96.

³⁵³ Cfr. BALAKIAN, A. (1970), p. 147.

³⁵⁴ Cfr. ABASTADO (1971), pp. 84-87.

impresión de que el surrealismo pretende eludir en sus imágenes el traspaso necesario entre esferas que implica la metáfora dualista, en la que ve unos resabios teológicos imposibles de asumir. El *asiatismo* surrealista se manifiesta, en consecuencia, de un modo más tosco que en Hölderlin, como el intento de abolir la desintegración de la experiencia humana operada por el Occidente de las Luces³⁵⁵. No deja por eso de registrarse en su escritura una liminalidad que preserva las distancias y lo reinscribe en el seno de un pensamiento metafísico que constantemente emerge y necesita corregirse, con desigual fortuna, para mantener la convergencia con el materialismo marxista³⁵⁶. Pero la aspiración principal de sus metáforas y sus operaciones poéticas es dinamitar el racionalismo dualista que gobierna la civilización occidental, y conducir, con la fusión repentina de objetos aparentemente alejados en su *ser*, a procesos mentales alternativos que reunifiquen la escisión de nuestra conciencia y nos pongan en contacto con ese exceso que contenemos: el *punto* supremo³⁵⁷ que nos conecta con el inconsciente. Se trata, en el fondo, de generalizar también una *metaforá* más amplia, la que debe ponernos en fuga y concentrarnos sobre lo que realmente somos a través de una *desapropiación*. Elitis, convencido también de la necesidad de salir de la metafísica para (re)encontrar una experiencia plena de lo humano, la experiencia griega, apuesta desde el primer momento por el monismo que intuye en la poética surrealista. A la altura de 1944, en la prosa «Las muchachas», reflexionaba de hecho sobre la metáfora surrealista o, por mejor decir, vanguardista, y concluía que su mayor mérito era haber eliminado lo que antes era mediación o analogía, lo que recordaba en tropos menos audaces como el símil el propio traspaso entre esferas separadas, la elaboración mental. Aun así, aparecen ya esbozos de lo que iba a ser su concepto, más propiamente hölderliniano, de la *metaforicidad*. Pues, en su opinión, la imagen poética viene a *imitar lo imposible*, a hacer visible lo invisible y sensible lo inteligible, a generar nuevos elementos ensanchando la experiencia por medio de incrementos de sentido: «El poeta verdadero no se rebaja a hablar de más, a pintar, a rememorar. Hace visible lo invisible, sensible lo inteligible, real lo irreal. En el lugar de una mísera hilera de palabras escribe una sola, distinta, válida no ya para recordar visiones conocidas, sino para generar visiones desconocidas. La comparación clásica, la que se construye mediante la analogía y se sustenta en el *como* (“esto es *como* aquello”), le parece que viene a recordar, muy impertinentemente, que cierto individuo está hablando, a

³⁵⁵ «El surrealismo intenta fundamentalmente reoriginar un concepto monista del hombre y del mundo», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 82.

³⁵⁶ Una de las razones aducidas, de hecho, por Antonin Artaud para abandonar el grupo surrealista fue que éste estaba lentamente reproduciendo una metafísica que en teoría había venido a abolir, cfr. RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1994), p. 129.

³⁵⁷ Y a través del cual Breton cree que hemos reducido ya todo dualismo, pues los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente, cfr. ABASTADO (1971), pp. 146-147.

subrayar que en ese instante se está produciendo cierto pacto entre el poeta y el oyente según el cual éste se compromete a creer todo lo que aquél quiera inventarse. En los poemas contemporáneos, por el contrario, el mundo irrumpe triunfalmente y es lo que en cada ocasión quiere ser. La analogía cede su sitio a la *identificación*: “Esto es aquello”. La sorpresa, grande o pequeña, no deja tiempo para pensar si una cosa puede o no ser así; no da lugar a discusiones: lo que dice el poeta es lo que *ocurre*»³⁵⁸. El objetivo a estas alturas es, por lo tanto, reducir la dualidad a uno de sus términos, reinscribir en el lado de lo material, de lo sensible, todo elemento espiritual o evanescente, encerrar lo inteligible en la sensación y en la escritura. Pero, ¿cómo no ver en este intento, que se prolongará bajo formulaciones más elaboradas y personales en las décadas siguientes, el replanteamiento de un dualismo, la puesta de manifiesto, sobre el eje mismo de la metáfora anuladora, de la metafísica a la que se pretende sustraer? ¿Cómo no leer nuevas oposiciones: griego-occidental, significado-*significancia*, *Luces-luz oriental*, además de las antiguas, remarcadas en su misma abolición?³⁵⁹ En el mismo año de 1944, sólo unas páginas después del pasaje que acabo de citar, Elitis recuperaba un esquema neoplatónico de ascenso espiritual, originado en la materia pero capaz de llegar hasta una suerte de absoluto tras pasar por las formas posibles de la imaginación. Ese movimiento, esta vez sí vertical, había de ser reinscrito por el poeta en el lenguaje de la técnica, producido simultáneamente a la lectura en el receptor: «Así pues, existe realmente una línea dinámica de la imaginación que arranca de un polo profundamente cimentado en la materia viva, pasa por el mundo de las formas realizadas, después por el mundo de las formas posibles (como en los sueños), y desemboca finalmente en una conciencia cada vez más luminosa de la omnipotencia espiritual. El poeta no sólo debe estar listo para seguir esta línea en cualquier momento, sino además presto a inscribirla en

³⁵⁸ «Ο αληθινός ποιητής δεν καταδέχεται να περισσολογεί, να ζωγραφίζει, να ξαναθυμίζει. Κάνει ορατό το αόρατο, αισθητό το νοούμενο, πραγματικό το μη-πραγματικό. Στη θέση μίας φτωχής σειράς από λέξεις βάζει μίαν άλλη, κατάλληλη όχι πια να θυμίζει γνωστά, μα να εμπνεύσει άγνωστα οράματα. Η τυπική παρομοίωση, αυτή που γίνεται με την αναλογία και στηρίζεται στο *σαν* (“ετούτο είναι *σαν* εκείνο”), του φαίνεται πως έρχεται, πολύ ενοχλητικά, να υπενθυμίσει ότι κάποιο άτομο μιλάει, να υπογραμμίζει ότι κάποια σύμβαση γίνεται τη στιγμή εκείνη ανάμεσα στον ποιητή και στον ακροατή, που, σύμφωνα μ’ αυτήν, ο δεύτερος αναλαμβάνει να πιστεύει όσα σκαρφίζεται να του λέει ο πρώτος. Απεναντίας, στα σημερινά ποιήματα ο κόσμος ξεσπά θριαμβευτικά και *είναι* ό,τι θέλει κάθε φορά να είναι. Η αναλογία παραχωρεί τη θέση της στην *ταύτιση*: “Ετούτο *είναι* εκείνο”. Το ξάφνιασμα, μικρό ή μεγάλο, δεν αφήνει καιρό σε κανένα να σκεφθεί αν ένα πράγμα μπορεί να είναι ή να μην είναι έτσι· δε χωράει συζήτηση· ό,τι λέει ο ποιητής, αυτό *συμβαίνει*», ELITIS, O. (2000), p. 176.

³⁵⁹ Según Vangelis Calotychos, en su intento monístico, griego, Elitis cae en el mismo dualismo del Occidente que pretende combatir, adoptando «absolute dichotomies between rational and irrational, Western and Eastern, Non-Greek and Greek: a valorized set of dualities that carry with them the assumptions and guiding prejudices of Western rationalism», de modo que «his belief in a union with a mystical center of life that is quested for, however unfulfilled, only emphasizes the Romantic nature of his predicament. Consequently, he does not surpass the very Western discursive models that he attacks so vigorously», CALOTYCHOS, V. (2003), p. 174.

su obra, traduciendo —si puede decirse esto— a la lengua de la técnica (metáfora, símil, encabalgamiento de conceptos, desarrollos rítmicos, continuidad sentimental, etc.) las secretas enseñanzas que contiene»³⁶⁰. Según ha dicho más arriba, donde afirma considerar labor de la poesía dar en un mínimo de tiempo, en un signo, todas las transformaciones de la materia, se trata pues no sólo, o no tanto, de resolver el dualismo, sino de reinscribirlo sobre la superficie de la imagen. ¿Qué es en el fondo la doctrina elitiana de los sentidos, el pretendido monismo griego de la metáfora o de la esencia de la poesía sino la imposición de esta gigantesca *metaforá* que nos desplaza de un lugar a otro, de una solución a otra, metaforizándolas a su vez a todas y preservándolas en lo que tienen de singular? ¿Qué hay en esta *metaforicidad* involuntaria —también, a su modo, inconsciente, pues escribe a esta poesía en el mismo grado en que es escrita por ella— sino la propia negación de lo que se quiere afirmar, la *desapropiación* a su vez metafórica de lo griego, de lo poético, de lo metafísico o antimetafísico? Instancias, por lo demás —en especial la noción elitiana de grecidad o poesía—, que estarían demostrando que su operación, siguiendo la lógica de pliegues y despliegues de los eslabones en la cadena del *hiato*, las precede y las engloba, las contiene y se deja contener por ellas, excede su significado y se *sobrepone* al particularismo de que se las pretende dotar. En otras palabras, demuestran hasta qué punto Elitis se apropia, al igual que muchos de sus contemporáneos griegos, de un *haz* indecible de conceptos aliados tanto a una determinada lógica de la escritura como al proceso histórico desarrollado, desde fines del siglo XVIII, en un fingido margen de (y contra) la cultura europea, para convertirlo en patrimonio exclusivo de un Estado, un pueblo y un territorio cuya denominación produce, eso sí, la ilusión de un valor universal.

Sea como sea, la crítica griega, como he dicho antes, ha bendecido en general sin cuestionarla la adscripción monista de la grecidad elitiana, sin advertir siquiera estas vacilaciones impuestas por la amplitud de la *metaforicidad*. Se trata, en el fondo, de la derivación lógica de uno de los dogmas sobre la singularidad nacional, que la atribuye, siguiendo el esquema de la contraposición religiosa con el Occidente latino³⁶¹, al privilegio absoluto de la naturaleza y lo material, bajo cuya forma se darían en Grecia las elaboraciones más abstractas, contra todo dualismo racionalista.

³⁶⁰ «Las muchachas»: «Υπάρχει λοιπόν πραγματικά μία δυναμική γραμμή φαντασίας που ξεκινάει από έναν πόλο βαθύτατα θεμελιωμένο μέσα στη ζωντανή ύλη, περνάει από τον κόσμο των πραγματοποιημένων μορφών, ύστερα από τον κόσμο των πιθανών (όπως μέσα στα όνειρα) μορφών, για να καταλήξει σε μία ολοένα και πιο φωτεινή συνείδηση της πνευματικής παντοδυναμίας. Αυτή τη γραμμή ο ποιητής όχι μόνο πρέπει να 'ναι έτοιμος σε κάθε στιγμή να την παρακολουθεί, μα και πρόθυμος να την αποτυπώνει στο έργο του, μεταφράζοντας —αν μπορεί να το πει αυτό κανένας— στη γλώσσα της τεχνικής (μεταφορά, παρομοίωση, διασκελισμό εννοιών, ρυθμικό ξετύλιγμα, ειρμό συναισθηματικό κ. λπ.) τα μυστικά διδάγματα που περικλείνει», ELITIS, O. (2000), pp. 182-183.

³⁶¹ Sobre el pretendido rechazo del dualismo que se da en la Ortodoxia por contraposición con el catolicismo, cfr. ŠPIDLIK, T. (1978), p. 113.

No hay metafísica en la cultura griega, sino exclusivamente física. Elitis ya lo había expresado en el «Comentario al *Axion Esti*», donde en el diagrama correspondiente a «La Pasión» engloba dos de los textos referidos a la santificación de las sensaciones —los salmos decimotercero y decimocuarto— bajo el epígrafe «la metafísica física» o «natural»³⁶². Esta unión, que implica en realidad la borradura del prefijo «meta» y la instalación de toda una poética sobre esa suerte de intersticio blanco que se despliega a la vez en la tachadura y en el espacio entre las dos palabras (entre las cuales es imposible decidir cuál es el sustantivo y cuál el adjetivo) —y que por tanto se identifica con el puro espaciamiento o la pura *metaforicidad* intersticial que consagra y excede los dos términos, reinscribiéndolos entre sí y *desapropiándolos*—, puede leerse no sólo en las metáforas de Elitis, como vemos, sino también en algún pasaje de sus prosas. E implica que, si bien en Grecia toda metafísica ha sido reemplazada o fagocitada por la física, en ésta última, en la naturaleza, puede leerse la borradura de la metafísica, la imposible reducción de esa huella que ha de asomar, constantemente, por alguna parte, cuando no por todas partes. Es por eso por lo que la naturaleza griega no es sino una circularidad, alfa y omega —dado que se parte de las sensaciones o las imágenes para regresar a ellas— que, en su pretensión de reinscribir cualquier instancia teológica, la re proyecta en el exceso metafórico que impide hacer de la naturaleza *sólo naturaleza*, en la operación metafórica que la convierte, siempre, en *sobrenaturaleza*: «Esa ininterrumpida penetración del mar en las montañas, que era también un avance de las montañas en el mar; la transparencia de las aguas, donde el fondo del mar era a la vez el techo de un mundo por encima de nuestras cabezas; el olor del junco, que parecía purificar el cielo y a la vez borrar todos nuestros errores; y la fuente de piedra sobre la carretera, un pequeño Partenón cotidiano... [...] Todo esto, pregunto y me pregunto a mí mismo, ¿era *paisaje*? ¿Era sólo *naturaleza*? ¿O quizá no? ¿O quizá era el principio y el fin del mundo, la alfa y la omega del hombre, el mismo Dios?»³⁶³. Obviando este baile, este transporte entre lo metafísico y lo físico que, sin embargo, nunca elude, como acaso querría, la

³⁶² «Η φυσική μεταφυσική», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 41. De la «metafísica física» habla también Elitis en el breve texto de poética «Declaración del 51», donde la vincula explícitamente a las sensaciones: «Por el regio camino de las sensaciones (que emprendí tras deshacerme de todos los esquemas heredados) fui a dar al punto en que mi “metafísica” resulta ser “física”» («Από τον βασιλικό δρόμο των αισθήσεων (που τον πήρα αφού πρώτα πέταξα από πάνω μου όλα τα παραδομένα σχήματα) μου έτυχε να βγω πάλι στο σημείον όπου η “μεταφυσική” μου ελέγχεται να είναι “φυσική”»), ELITIS, O. (1993), p. 206.

³⁶³ «Χρόνικα de una década»: «Αυτή η αδιάκοπη διείσδυση της θάλασσας μέσα στα βουνά, που ήταν και προχώρημα των βουνών μέσα στη θάλασσα· η διαύγεια των νερών όπου ο βυθός ήταν η οροφή ενός κόσμου πάνω από το κεφάλι μας· η μυρωδιά της λυγαριάς, που σα να καθάριζε τον ουρανό και μαζί να ξέγραφε μέσα μας όλα τα λάθη· και η πέτρινη βρύση πάνω στη δημοσιά, ένας μικρός καθημερινός Παρθενώνας... [...] Αυτά όλα, ρωτάω και ρωτιέμαι ο ίδιος, ήταν *τοπίο*; Ήταν *μονάχα φύση*; Ή μήπως όχι; Ή μήπως ήταν η αρχή και το τέλος του κόσμου, το άλφα και το ωμέγα του ανθρώπου, ο ίδιος ο Θεός;», ELITIS, O. (2000), p. 327.

metaforicidad ni culmina la reducción de la huella, sino que la re proyecta en cada uno de sus gestos, la crítica griega alude recurrentemente —diríamos que atendiendo demasiado a lo que dice Elitis, y muy poco a lo que su escritura dice por él— a la indistinción elitiana entre materia y espíritu, al extremo monismo que impide distinguir entre cuerpo y alma, hombre y mundo, naturaleza y cultura³⁶⁴, gracias a la adecuación perfecta —que derivaría asimismo la poesía de Elitis de la naturaleza del país, por analogía³⁶⁵— a los sempiternos valores de la civilización griega³⁶⁶. Según Eratoscenis Capsomenos, la obra de nuestro autor se concreta en un sistema de valores rigurosamente antidualísticos entre los que cabe destacar la analogía de los factores morales y físicos, la identidad de lo bello con lo bueno, la presencia de Dios en la naturaleza y la búsqueda de una inmortalidad terrena, *en consonancia con una fuerte tradición local* que aglutina los valores de la Antigüedad clásica y del mundo neogriego y se opone, con ello, al sistema cultural occidental³⁶⁷. Lo griego, siguiendo las sugerencias del propio Elitis y de otros muchos intelectuales de aquel país, se halla cifrado pues en esta condición premoderna que, gracias a su perfecta cohesión y a su determinismo infalible —heredado, sin embargo, como veremos, de posiciones idealistas y herderianas surgidas en el romanticismo europeo, en la época del apogeo de los nacionalismos—, lo constituye en perfecto antídoto contra la disgregación del dualismo occidental, fuente por tanto de *resacralización* universal, como ya lo fue un día. Si bien no ha faltado quien, en esta vinculación con la Antigüedad griega, o con la grecidad suprahistórica, ha relacionado su cosmovisión con la heraclíteica, el acento se ha puesto frecuentemente en la presunta dimensión monista de Heráclito³⁶⁸ y no,

³⁶⁴ Según Yanis Ioanu, hay en Elitis un materialismo metafísico que lo enlaza en su grecidad con el surrealismo, cfr. IOANU, Y. I. (1991a), pp. 124-125.

³⁶⁵ El propio autor, como veremos, se ha referido muchas veces al tono literario, artístico o poético que impone la naturaleza griega. Las analogías, que no son en este caso sino una forma del determinismo, se extienden hasta considerar motivada a la lengua griega, producto escritural, semántico y fonético de la tierra en que nació y se desarrolló.

³⁶⁶ Es muy importante a este respecto, desde el propio título, el artículo de Eratoscenis Capsomenos «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», inserto además en la publicación de las actas de un congreso de título asimismo revelador: *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες* (*Odiseas Elitis: el poeta y los valores culturales griegos*), CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 53-70.

³⁶⁷ CAPSOMENOS, E. G. (2005), pp. 9-10 y 34.

³⁶⁸ Es el caso de Andonis Decavales: «Elytis always stresses the balance that must exist between man and the world. No dualism exists between them or between matter and spirit. They are held together by universal links. Such was, too, the prevalent belief among the Pre-Socratics. The enlightened mind cherishes their co-existence, the mind which, according to Anaxagoras, “sets in order (διεκόσμησεν) all that was to be, and all that ever was but no longer is, and all that is now or will ever be”. Also in the poem is the Pythagorean belief that “the Unlimited exists in perceptible things,” and that “the soul is a sort of harmony, of attainment, a synthesis and blending of opposites” [Aristotle]. Much of Elytis’ physical, moral, and aesthetic world-view, as found in his verse and explained in his prose, basically echoes Heraklitos: [...] “all is one – opposition brings concord, out of discord comes the purest harmony – nature likes to hide – the hidden harmony is better than the obvious one”», DECAVALES, A. (1982-1983), p. 28.

como creo sería más acertado, en lo que de éste recuperó la cultura europea de la modernidad —hasta la configuración nietzscheana de lo que ha dado en llamarse «posmodernidad»— en su oposición al racionalismo platónico y aristotélico de las Luces. Porque si Elitis recuperó a Heráclito y lo introdujo en amplias facetas de su escritura, no fue probablemente por la presunta *conexión griega* entre ambos, sino antes que nada por lo que de él encontró ya reelaborado en poetas y filósofos occidentales, tales como Hölderlin o los propios surrealistas. Es en el primero de ellos, sobre todo, donde la armonía tensa de contrarios heraclíteas, lo trágico, se le impone como núcleo de toda experiencia humana en tanto *entre* indecible o *archimetaforicidad* que determina del mismo modo la configuración *reoriginante* de lo griego —un factor griego que, a diferencia de lo que sucede en Elitis, no obstante, en Hölderlin poseía una fuerte y clara dimensión histórica, y no suprahistórica— y la *esencia* (que no se da, en cualquier caso, sino como *ap-ousia*) de la poesía. Ésa es la razón de que en su obra no podamos encontrar un monismo estricto —lo cual sería tan resueltamente metafísico como el dualismo al que aparentemente se opone—, sino la encarnación de la máxima heraclíteas tan cara a Hölderlin, *ἐν διαφέρειν ἑαυτῷ*, el uno diverso que, incapaz de cerrarse sobre sí mismo, no sólo no aspira a reducir la huella, sino que se constituye en el *giro* (*heliotrópico*) que, como la sensación, parte siempre de sí para regresar a sí reinscribiendo en su interior la alteridad, *exteriorizándose*, a fin de cuentas, sin pérdida, pues nada le pertenece *propiamente*. Lo humano se funda sobre ese intersticio del uno que no oblitera las huellas sino que las excede, es el *himen* po(i)ético que supera el dualismo sin abolirlo y *regenera* la visión en su inconmensurabilidad respecto de los términos de la oposición; se identifica con la pura *metaforicidad* que trasciende el traspaso *exterior* de la metáfora y nos devuelve siempre al origen de todo movimiento, al tajo del instante o la sensación desde donde la historia puede *retejerse* sin clausura gracias a la infinita libertad de la visión (es, en consecuencia, *archimetaforicidad* irreductible a las determinaciones históricas tales como una revolución): «El hombre no es nunca tan grande o tan pequeño como las nociones que concibe, empezando por el Ángel y terminando por el Demonio. Es como la parte que queda cuando estas dos fuerzas opuestas se autoaniquilan. Si me gusta reducirme a la nobleza del árbol o convertir en enigma las soluciones, es por eso. Para sustituir al niño que fui y disponer de nuevo, completamente gratis, de aquella capacidad infinita de visión, más fuerte y más duradera que cualquier otra clase de revolución»³⁶⁹. Elitis no desea, lo dice

³⁶⁹ «Incensar lo sublime», XXI (*El pequeño Nautilo*): «Ο άνθρωπος δεν είναι ποτέ τόσο μεγάλος ή τόσο μικρός όσο οι έννοιες που συλλαμβάνει, από τον Άγγελο αρχινώντας ίσαμε τον Δαίμονα. Είναι όσο το μέρος που απομένει όταν οι δυο αυτές αντίπαλες δυνάμεις αυτοεξουδετερωθούν. Αν μου αρέσει ν' ανάγομαι στην ευγένεια του δέντρου ή να μετατρέπω σε αίνιγμα τις λύσεις, είναι γι' αυτό. Για να υποκαθίσταμαι στο παιδί που ήμουν και να διαθέτω πάλι, εντελώς δωρεάν, την απέραντη

acaso inadvertidamente, encontrar una solución (una reducción), sino prolongar la problematización del enigma y de la oposición. Que en este caso es una *metaforicidad* sin *telos*, no sometida a la historia y sus vaivenes, así como tampoco a la materialización concreta y significativa —en la medida en que une dos elementos concretos y cerrados— de la metáfora, sino dirigida interminablemente hacia lo Abierto, como otro nombre de la *revelabilidad*. La hendidura de la huella permanece siempre. Como tal, de hecho, se dan frecuentemente los inteligibles reinscritos en la sensación o en la escritura —en la metáfora presuntamente anuladora—, inteligibles que muy a menudo son dimensiones apofáticas determinadas a su vez por un *heliotropismo* o por la materialidad de una marca: así lo Inesperado que se da a ver por medio de los grillos en «Lacónico», lo Invisible que en «Patmos» muerde las entrañas de María Nefeli, o lo Inconcebible que la mano del poeta copia en «El jardín ve». En todos esos casos estamos antes una mimesis de lo (*im*)posible, representación de lo irrepresentable que establece en su carácter de puro traspaso —pura *revelabilidad* sin objeto— la doble dimensión de una huella: si lo sensible que contemplamos en el poema es la marca de esa indecidibilidad apofática, del mismo modo dicha indecidibilidad, dicho vacío, es la huella o el envés de la sensación, de la escritura, del *heliotropismo* que la está dibujando. Ambos son pues ausencia o exceso, en ningún caso reducción a una presencia que los reasuma en un proceso de significación. Y, como hemos visto, el gesto de esta *mimesis de lo imposible* es el gesto de la poesía (*poiesis* también aquí, en tanto incremento trópico o metafórico de sentido a partir de una pura *metaforicidad* sin término *propio*).

Acaso por eso la sensación no es —o no sólo— uno de los términos, el físico, de esta presunta fusión monista, sino la marca sobre la que se lee la conjunción de lo físico y lo metafísico, el espacio de la borradura del prefijo y del exceso de ambas esferas: «Mi padre, recuerdo, organizaba misas en pequeñas ermitas, y eso me ha dejado una gran huella, porque el incienso se percibía mezclado con el tomillo, una sensación que para mí caracteriza la conjunción de dos elementos, del natural (*φυσικού*), digamos, y del metafísico»³⁷⁰. La sensación no es aquí para Elitis el olor del tomillo o el del incienso en tanto signos de lo natural o lo religioso, sino lo que surge de la confluencia de ambos, algo que no es ya ninguno de los dos pero tampoco se sitúa en su exterioridad. Se trata, por consiguiente, de la naturaleza constituida como metáfora, una metáfora *sobrenatural* que representa a la perfección la

εκείνη ορατότητα, την ισχυρότερη, τη διαρκέστερη από κάθε άλλης λογής Επανάσταση», ELITIS, O. (2002), p. 530.

³⁷⁰ *Autorretrato en lenguaje oral*: «Ο πατέρας μου, θυμάμαι, οργάνωνε λειτουργίες σε ξωκκλήσια, και αυτό μου έχει εντυπωθεί πολύ, γιατί ένιωθες ν' ανακατεύεται το λιβάνι με το θυμάρι, μία αίσθηση που για μένα χαρακτηρίζει το συνδυασμό δυο στοιχείων, του φυσικού, ας πούμε, και του μεταφυσικού», ELITIS, O. (2000_a), p. 9.

originariedad del traspaso y el valor *griego* de la poesía. Para reforzar la confusión y el intercambio de las huellas, algunos inteligibles poseen características sensoriales, previas incluso en la comparación al elemento *propio* desde el cual deberían haber sido percibidas. Es el inteligible, en este caso, el que genera el elemento sensible o le presta lo que entendemos como características *propias*: «grandes extensiones que sentí / oler a tierra como el intelecto»³⁷¹, o bien «un pie que ha concentrado sabiduría en la arena / [...] la conciencia reluciente como el verano»³⁷². En este último ejemplo, que se refiere con certeza a Grecia y a su condición de *cosmos textual* consagrado en «El Gloria», las marcas se responden sin que exista reducción alguna: lo sensorial, el tacto del pie sobre la arena, congrega en su huella —en la ausencia que ha generado y que ya no es ni pie ni arena— una cualidad abstracta, la sabiduría, mientras que lo inteligible, la conciencia, convoca con su luz un elemento sensible, el sol del verano. La sensación es pues un *punto*, un punto *excesivo*, nombre a la vez de la percepción específica de los sentidos y de aquello que se halla implicado, *antes y después*, en ella, que en su carácter de huella se sustrae a dualismos o monismos, aunque los proyecte y nos transporte a lo largo de su *metaforicidad*. La mención en el «Génesis» del *Axion Estí* a ese «punto» que es a la vez el bien, el mal y su intersticio, como vimos, deja claro que nos movemos en una liminalidad que no forma parte de ninguno de los términos de la dualidad, pero que tampoco es un monismo. Pone el acento, en cambio, en el no ser, en el *hiato* que determina la infinitud del movimiento y sobre el cual se halla inscrito, a pesar de su *ap-ousia*, todo aquello que es: «Un punto Un punto / y encima de él te equilibras y existes / y más allá de él confusión y tinieblas / y más acá de él un rechinar de ángeles / – Un punto un punto / y sobre él puedes avanzar infinitamente / o de lo contrario nada existe ya»³⁷³. Esa *stigmé*, en connivencia con el instante y con lo mínimo, con la serie de los *hiatos* en general, es la libertad de lo metafórico, la carencia de *telos* que impulsa a un interminable transporte *poiético* lejos de las determinaciones de una ontología o una ética prefiguradas en la experiencia lineal de la historia. La poesía es en este aspecto la omnipotente *construibilidad* de la metáfora. Resulta aún más evidente cuando, en el verso siguiente, dicho punto se identifica con el *cosmos* pequeño y grande: el microcosmos del poema y el macrocosmos de Grecia, la doble *textualidad* de la poesía y de la experiencia, que constituyen la misma indecidibilidad del trayecto blanco de la analogía, la *metaforá* pura que se usurpa a todo esquema

³⁷¹ En el «Génesis» del *Axion Estí*: «στεριές μεγάλες που ένιωσα / να μυρίζουνε χώμα όπως η νόηση», ELITIS, O. (2002), p. 122.

³⁷² «El Gloria»: «μία πατούσα που σύναξε σοφία στην άμμο / [...] η συνείδηση πάμφωτη σαν καλοκαίρι», *Ibidem*, p. 173.

³⁷³ «– Ένα σημείο Ένα σημείο / και σ' αυτό πάνω ισορροπείς και υπάρχουν / κι απ' αυτό πιο πέρα ταραχή και σκότος / κι απ' αυτό πιο πίσω βρυγμός των αγγέλων / – Ένα σημείο Ένα σημείο / και σ' αυτό μπορείς απέραντα να προχωρήσεις / ή αλλιώς τίποτε άλλο δεν υπάρχει πια», *Ibidem*, p. 129.

dualista o monista y nos pone en contacto con lo Abierto por medio de su *heliotropismo*, de su condición de simulacro sin referente ni sentido. Este intersticio parece hallarse precisamente entre lo sensible y lo inteligible, entre carne o instinto y luz o espíritu: «Y la Balanza que, abriendo mis brazos, parecía / pesar la luz y el instinto era / ¡Este / mundo pequeño, el grande!»³⁷⁴. Por todo ello, no cabe decir que sea la *propia* sensación —pues ello supondría, ya, otorgar a la sensación una *propiedad* que no puede poseer—, la metáfora que creemos percibir en ella —en la imagen poética que hace confluir elementos alejados, mutuamente excluyentes—, la que reabsorbe desde el costado de la materia toda diferencia y anula sobre la omnipresencia de la *physis* cualquier atisbo de metafísica³⁷⁵. Elitis es consciente de que las analogías de los sentidos reproponen ya, aun cuando estén identificándose con una *metaforicidad* general que constituye lo verdaderamente griego, el puro movimiento de la *revelabilidad*, cierta verticalidad metafísica: «Pero un camino así, por su parte superior, conduce fatalmente a la Metafísica»³⁷⁶, dice refiriéndose al esquema de conocimiento analógico. No se le escapa que, en lo que tiene de quiebra de la unicidad del cosmos, de apertura significativa que impide el repliegue perfecto sobre la identidad, esta estructura escritural ha de dejar siempre una restancia, un residuo irreductible que permita hablar de multiplicidad y alteridad. La misma sensación, en la medida en que se hace (i)legible y se pone en fuga en la fricción entre sujeto y mundo, es ya su otro, su propio exceso, la huella que conduce hacia su negación y que, por consiguiente, bloquea su conversión en instancia exclusiva de un monismo donde toda marca y todo traspaso hayan sido reasumidos, pues «dejará de ser sólo sensación y se convertirá en la portadora de un mundo tercero, trascendente»³⁷⁷. Lo cual significa que no hay unicidad o simplicidad —no hay, en definitiva, presencia— en la sensación, que, como hemos visto, es siempre, desde el principio, metafórica, aun cuando pretenda la anulación de la *metaforá*. Ella despliega ya, en su interior a la vez que en el desencadenamiento de la *excentricidad* que opera, el giro de un *heliotropismo* sagrado que se identifica con el gesto *trópico* de la poesía (con la mimesis de lo *imposible*). Por eso ya no será preciso ir a buscar

³⁷⁴ «Και ο Ζυγός που, ανοίγοντας τα χέρια μου, έμοιαζε / να ζυγιάζει το φως και το ένστικτο ήτανε / Αυτός / ο κόσμος ο μικρός ο μέγας!», *Ibidem*, p. 130.

³⁷⁵ Además de las demás razones, porque esa reabsorción implicaría una presencia —presencia de la *physis*, pero presencia al fin y al cabo— sólo concebible dentro del campo de la metafísica.

³⁷⁶ «Antes que nada, la poesía»: «Αλλά ένας τέτοιος δρόμος, από το επάνω του μέρος, μοιραία οδηγεί προς τη Μεταφυσική», ELITIS, O. (2000), p. 30.

³⁷⁷ Ello gracias a la acción, según el «Comentario al *Axion Estí*», del Poeta en su faceta de «idealista» (paralela a las que antes vimos de «hombre social», «hombre natural» u «hombre histórico»), quien se «invertirá» dentro de la sensación prestándole a su vez el exceso de una huella especular, la trascendencia: «Στην έσχατη συνέπειά του θ' αναστραφεί μέσα στην αίσθηση —που θα πάψει να είναι μόνον αίσθηση και θα γίνει φορέας ενός τρίτου, υπερβατικού κόσμου», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 44.

el cielo como *telos* ideal en el exterior de lo sensible, sino que bastará con «llevar hasta sus últimas consecuencias» la sensación para encontrarlo en el seno de su *metaforicidad* constitutiva: «No nos acercaremos al cielo yendo allí, sino trayéndolo a la tierra, con la extrema sacralidad de la acción que lleva la sensación hasta sus últimas consecuencias»³⁷⁸.

Llevar la sensación hasta sus últimas consecuencias: expandir a todo el campo de la experiencia el esquema metafórico que la rige, reinscribimos en su interior y someternos por entero a su lógica, habitar en la hendidura que, asimilándose a la propia sensación, la excede y la sobrepasa. Traer, como en un dualismo abierto por un costado, sin segundo término ni clausura de la huella, sin posibilidad de reducción —pero por eso mismo antimonístico—, el absoluto al interior de la metáfora, del traspaso trópico de los *hiatos*, de la escritura de esta serie interminable que, conteniéndolo indecidiblemente entre sus miembros, no deja de dibujarlo en el envés de su propia circularidad.

³⁷⁸ «Comentario al *Axion Estí*»: «Δε θα σιμώσουμε τον ουρανό πηγαίνοντας εκεί αλλά φέρνοντάς τον εδώ στη γη, με την άκρα ιερότητα της πράξης που οδηγεί την αίσθηση στην απώτατη συνέπειά της», *Ibidem*, p. 61.

2.3. LOS CUERPOS DE LA LUZ

2.3.1. INTRODUCCIÓN

Los cuerpos de la luz —los cuerpos *ante* la luz—: transparentes, translúcidos, opacos, refractantes, reflejantes. ¿Hemos venido hablando hasta el momento de algo distinto mientras nos referíamos aparentemente a otras cuestiones: historia, escritura, tiempo, sensación, grecidad, *significancia*, *revelabilidad* o *himen*? ¿No se hallaba la luz ya imbricada ahí, no era ella, *heliotropismo* o rueda de la *metaforicidad*, la que ha guiado en cierto modo, como otro nombre de la poesía y de lo poético, como otro renombramiento del *hiato*, nuestro análisis? Se trataría ahora, por lo tanto, de recomenzar la lectura por aquí, por este *punto*, por los cuerpos de la luz que remiten, inevitablemente, al cuerpo sin cuerpo de la luz, al *espectro luminoso* o *espectro solar*¹ (*φάσμα* o *φάντασμα*) que recorre como un *haz* la poesía de Elitis, o que ésta pone o cree poner en marcha, sometiéndolo todo a la translucidez de una desapropiación que sustituye las Luces por la luz (*clarté-διαφάνεια*), la opacidad del *telos* y de la visión por la transparencia de lo Abierto y de la pura (in)visibilidad. Como ha señalado Ada Ruschioni, sería difícil encontrar una figura mejor de la alusividad a lo Otro —y de su elusividad—, de la conducción a la trascendencia o de la estimulación de su deseo, de la *mimesis de lo imposible*, en definitiva, que la incorporeidad aprensible de la luz, su casi irrealidad visible². Cifra de todas las revelaciones pero también de todas las *re-velaciones*, la luz es a la vez lo más natural —lo veremos enseguida—, el magma sobre el que las certezas o las percepciones se hacen claras y decibles, aquello que nos permite ver, *dilucidar*, existir, y lo más artificial, la *sobrenaturalidad* que lo desrealiza todo, que oculta lo que muestra, que nos ciega en la medida en que elide su origen y se presenta como inacabable metáfora, como *archimetaforicidad*, de un *otro* que jamás se nos podría dar a ver en su *presencia absoluta* si no es clausurando el espacio mismo de la visibilidad.

De algún modo, la poesía de Elitis se construye ya sobre este doble juego. Es, se ha dicho hasta la saciedad por parte de la crítica, una «poesía de la luz». Como «poeta de la luz», o más concretamente de la luz griega, sin especificar qué podía o debía significar cada uno de los términos de ese sintagma, qué nos daba a leer esa

¹ Como veremos, se trata de dos figuras muy apropiadas para lo que pretendo poner en juego aquí, dado que según el diccionario el *espectro luminoso* es lo que «resulta de la descomposición de la luz blanca a través de un prisma o de otro cuerpo refractor», y el *espectro solar* «el producido por la dispersión de la luz del Sol».

² RUSCHIONI, A. (1987), pp. 9-10.

caracterización, o más bien en qué lengua se nos decía, se le ha solido presentar tanto en Grecia como en el extranjero, especialmente tras la concesión del premio Nobel en 1979. Sin entrar a considerar la complejidad que acerca de lo griego, su vinculación *sustancial* con la luz, sus seductoras irradiaciones filosóficas o *humanísticas*, su exotismo, su relación con el resto del mundo occidental o incluso su peculiaridad geográfica o turística, subyace a esta expresión que ha pretendido suscitar la fascinación de un público que indefectiblemente lee en la palabra Grecia toda una serie de valencias asociadas a lo que se ha dado en llamar «mundo mediterráneo»³ o, por supuesto, al mundo clásico, es preciso rastrear lo que conduce a la poesía de Elitis a construirse sobre este doble juego de la luz y, al mismo tiempo, a construirlo o reconstruirlo bajo premisas que prolongan una historicidad muchas veces disimulada u ocultada por el propio autor. En el célebre comienzo de su «Discurso ante la Academia de Estocolmo», con ocasión de la recepción del premio Nobel y, en consecuencia, de la presentación de su poética ante la comunidad internacional, Elitis afirma de hecho querer hablar —estar hablando, ya, *antes que nada*— *en nombre de* una luminosidad y transparencia griegas que se hallan fundidas o identificadas con su poesía, con su voz, con la escritura, con la textualidad y con el impulso que conduce, que le obliga, a expresarse. Escribir en griego o como un griego es, por tanto, dar testimonio de la luminosidad griega, obedecer a un compromiso que precede a toda elocución y que hace de todo hablar un hablar *por boca de (lo) otro*, una borradura del nombre propio a cargo de la transparencia y de la luz. Es instalarse en el *hiato* de lo impropio, asumir el discurso pronunciado como huella y tributo a una instancia que viene a prolongarse en él y, al mismo tiempo, se (re)construye en su despliegue, se nos da a ver en su ocultación. La poesía de Elitis, de este modo, se propone a sí misma como el cuerpo sin cuerpo de la luz, la encarnación de una transparencia o un espectro (*διαφάνεια-φάντασμα*) que, lejos de venir a constituir un *lugar* o una corporeidad, espectraliza su escritura y la reduce a un *tener lugar* de la luz⁴: «Les ruego me sea permitido hablar en nombre de la

³ Una construcción relativamente reciente y nacida fuera de los propios países mediterráneos —si bien más tarde, como puede comprobarse en Elitis, explotada profusamente por ellos—, que acaso podría empezar a datarse en los siglos en que el centro de gravedad de la cultura europea comienza a desplazarse hacia el norte (ss. XVII-XVIII). Estudiosos como Winckelmann o viajeros como los que desde Inglaterra recorrían Italia en el Grand Tour buscando las esencias no sólo de la cultura clásica sino de un más amplio vitalismo asociado a la luz, la expansividad y la inmediatez de las pasiones, contribuyeron sin duda a la configuración de este mito que a día de hoy sigue operando en numerosos ámbitos del discurso cultural en todo el mundo.

⁴ En este aspecto, no podemos dejar de citar por enésima vez la importante declaración de «Antes que nada, la poesía», donde se habla del valor de ésta como obediencia a una «luz increada» que nos precede y se identifica, además de con el Verbo o el lenguaje —me atrevería a decir con la escritura—, con Dios, con lo Totalmente Otro, con lo desconocido que nos excede. Escribir poesía es pues prolongar esta instancia «natural» de secreto, recrearla *poiéticamente*, *dar (un) lugar* a lo desconocido o al exceso que representa: «[La Poesía es] el camino interminable hacia la luz Natural, que es el Verbo, y la luz Increada, que es Dios. Por eso escribo. Porque me apasiona obedecer a lo que

luminosidad y la transparencia. Porque son los dos estados que han definido el espacio en el cual me ha sido dado crecer y vivir. Estados que he sentido, poco a poco, irse identificando en mi interior con la necesidad de expresarme»⁵.

No hay razones, pues, para no comenzar a rastrear de nuevo lo que hemos denominado la poética de Elitis bajo el nombre, que su propio texto nos autoriza en tanto está operando en él aun cuando no se lo nombra —en tanto es *en su nombre* como habla— de la luz o de la transparencia. Desde este punto de vista, será ineludible repetir aquí, en cierto sentido, una consideración de Elitis como «poeta de la luz» y, en especial, de la luz griega. Pero no ya de la luz como *tema* o contenido del cual se habla, sea en la propia obra del autor o en el discurso crítico, sino de la luz como aquello *en* lo cual se habla, dentro de cuya lógica nos encontramos, ya, desde el principio. La poesía de Elitis se escribe *desde* ella —desde su anterioridad en tanto la luminosidad griega es, como veremos, lo que precede, indecidiblemente, al irrumpir de la luz— y *hacia* ella, en la medida en que, incapaz de habitar como un ser o un otro definido sobre su espacio —que, acabo de decir, no podría ser un *lugar*—, la construye *poiéticamente* en su propio despliegue. Toda luz natural, en este aspecto, y a pesar de las pretensiones elitianas de regresar por medio de ella a la originariedad de lo griego —o de hallarse instalado allí incesantemente— no puede ser ya sino luz artificial, *sobrenaturalidad* operada a través de la escritura, apertura de una grieta sobre la opacidad de lo histórico y de la esfera del significado.

Será preciso atender en la misma línea a un elemento, otro cuerpo de la luz, que ha venido compareciendo ya, siempre desde su propia elusión, tanto en mi análisis como en la discursividad elitiana: el sol. Podríamos decir que hemos estado girando *heliotrópicamente* a su alrededor para ahora, fingiendo que nos ocupamos *por fin* de él, de su presencia como símbolo y como centro, como origen, redoblar el *heliotropismo* y poner nuevamente el acento en sus retracciones, en la *metaforicidad* que lo afecta y lo domina, en la escritura sobre la cual lo leemos y a la que indefectiblemente se retira una y otra vez. La transparencia y la luz griega son, en el fondo, otro nombre de esta *metaforicidad*, de la textualidad o el *himen* que eluden —preservándonos así de una quemadura aniquiladora— la visión presente o

no conozco, que es mi yo íntegro, y no esta mitad que deambula por las calles y “se halla inscrito en los registros del Ayuntamiento”. [...] Es justo dar a lo desconocido el lugar que le corresponde; he ahí por qué debemos escribir» («Η ατελεύτητη φορά προς το φως το Φυσικό, που είναι ο Λόγος, και το φως το Ακτιστον, που είναι ο Θεός. Γι’ αυτό γράφω. Γιατί με γοητεύει να υπακούω σ’ αυτόν που δε γνωρίζω, που είναι ο εαυτός μου ολάκερος, όχι ο μισός —που ανεβοκατεβαίνει τους δρόμους και “φέρεται εγγεγραμμένος στα μητρώα αρρένων του Δήμου”. [...] Είναι σωστό να δίνουμε στο άγνωστο το μέρος που του ανήκει· νά γιατί πρέπει να γράφουμε», ELITIS, O. (2000), p. 42.

⁵ «Ας μου επιτραπεί, παρακαλώ, να μιλήσω στο όνομα της φωτεινότητας και της διαφάνειας. Επειδή οι ιδιότητες αυτές είναι που καθορίσανε το χώρο μέσα στον οποίο μου ετάχθη να μεγαλώσω και να ζήσω. Και αυτές είναι που ένιωσα, σιγά σιγά, να ταυτίζονται μέσα μου με την ανάγκη να εκφρασθώ», ELITIS, O. (1993), p. 317.

inmediata del sol. Constituyendo la transparencia la anterioridad —la huella— sobre la que toda otra huella se inscribe, prolongándola y a la vez retrayéndola, el sol sólo puede salir, como quería Hölderlin en «Como en día de fiesta...» —que vimos más arriba—, *dentro del discurso*, no origen del magma vital en el que existimos, sino siempre (re)originado, fruto de aquello que se enmascara como su propio fruto, interminablemente posterior —y ulterior— a sí mismo, en definitiva metafórico. Es la indecidibilidad de la transparencia, esa linfa inapresable, ese *hiato* o quiebra primordiales que habrá que poner en relación con la *khora* derridiana, con la *revelabilidad* y con todas las figuras del blanco y del espaciamiento, la que se constituye en un origen siempre anterior, la que atraviesa el discurso como, esta vez sí, un *haz de luz* que no nace de un cuerpo celeste sino que establece —lejos de la jerarquía de una presencia o un ente— las condiciones para su surgimiento.

Hay ya una cierta ejemplaridad, pues, tal como sucedía en casos anteriores con el blanco, la sensación, el *hiato*, la metáfora, lo mínimo o la *stigmé*, en este *heliotropismo*, en este giro en torno a un centro ausente, respecto al gesto desestructurante que articula, como venimos viendo, la poesía de Elitis. Añadir esta denominación, la luz, la transparencia o el sol, no puede significar en consecuencia olvidar o sustituir los nombres antes esbozados, así como tampoco precisarlos, sino reproducir el gesto primordial de la serie del *hiato*, desplegar y replegar sobre sí misma la elíptica, incapaz ya de determinar, como sucede en la poética elitiana —o, acaso, en toda obra literaria—, la pertenencia estricta de la esfera del significado y de la esfera del significante, la distinción meridiana —pues es sobre este filo, sobre el meridiano del mediodía donde, como veremos, vamos también a encajarnos— entre tropo y sentido, entre una trópica y una semántica o una temática. Es por eso que, incapaz de permanecer en su sitio, en su *par-ousia*, en la centralidad de su primacía en el cielo, no podremos observar al sol sino en sus fases, en su carácter lunar, reducido ya a la excentricidad del cuerpo que recibe su luz de *otro lugar* (de un *lugar otro*), que refleja y se refleja, que se entrega únicamente desde la escritura, desde el simulacro que lo ofrece en una dispersión cambiante y a la vez lo eclipsa, sugiriéndonos la presencia oculta de una fuente —tematizada, lo veremos, por Elitis— que religa los discursos sin posibilidad de entregarse nunca plenamente. El sol se halla sometido, por consiguiente, a una trópica, se disemina en un desplazamiento tropológico que debería, como emblema del Uno, del sentido y de la conciencia, venir a clausurar. Será imposible, entonces, dejar de hablar de metáforas, de *metaforá*, de instante, de *himen*, de muerte, de esquemas teleológicos o, mucho menos, de blancos y *revelabilidad*; ni siquiera pretender que hemos agotado ya esos *temas* y nos encontramos en otro lugar, a la espera de decir *otras cosas*. Por el contrario, habrá que admitir que, moviéndonos en torno a un sol que se obstina en

eclipsarse, nuestra lectura sólo puede regresar sobre sí misma, acumular núcleos o imágenes, obedecer a la incesante apertura de estas figuras que a la vez emblematizan y dominan, sin clausura, la serie, funcionar tal como Elitis —lo veremos— concebía el poema: como un sistema solar donde, a diferencia de lo que él pensaba, el espacio del sol no se encuentra en el centro absoluto, sino también en el margen, girando metafóricamente en torno al otro de sí mismo que cada una de sus apariciones nos sugiere.

Este procedimiento acumulativo⁶ que circunda sin cesar a ese *otro de sí mismo* que es el sol, a la muerte que como *archiespaciamiento* se sitúa siempre en el envés —y, reinscribiéndose, también, sin duda, en el derecho— de la *significancia* y de la cual la luz o la transparencia ofrecen en ocasiones una imagen muy precisa —la luz, el sol o el fuego como el otro de la marca, según veremos al hablar de una figura frecuente en la poesía de Elitis: la quemadura—, nos conducirá también a multiplicar las figuras y añadir otro cuerpo de la luz, asimismo blanco o refractante —no hay que olvidar que el blanco es siempre una figura de la luz o el reflejo, en la medida en que lo constituye una refracción de todos los rayos luminosos—, a esta serie: las muchachas. El eterno femenino, como comprobaremos, posee en la obra de Elitis un comportamiento semejante al del sol —en su juego de retracciones, simulacros y repeticiones—, tutela en numerosas ocasiones la operación intersticial de la transparencia, encarna cierta *metaforicidad* general, es el cuerpo de una *espectralidad* que nunca se concreta en la presencia —sino que se nos da a ver según la lógica de la huella y de la diseminación, cortocircuitando toda posibilidad del *nombre propio*—, ofrece como intersticio o *reorigen* la blancura de su desnudez y su pureza (emblema de la *revirginización* del *himen*), y, poniendo en marcha el mecanismo del deseo, se despliega indecidiblemente como el *otro del signo* —la luz o el fuego, también, de la quemadura, la marca que compromete a una búsqueda— que propicia la salida de sí del sujeto y, en su inalcanzabilidad, en su imposibilidad de reducirse a un *telos*, la generalización de la *significancia*. Figura muy querida y reiterada por Elitis, las muchachas, mediación con el misterio y con la trascendencia, así como con el inconsciente o la trascendencia interior, según querían los surrealistas, se perfilarán de este modo como una nueva ocurrencia, un nuevo nombre o un nuevo cuerpo sin cuerpo —no *lugar* de revelación, sino *tener lugar* de la *revelabilidad*—, no sólo del sol o de la luz, sino también del *hiato*, del filamento que asocia o pone en contacto en su poesía —que genera la posibilidad siempre diferida, siempre griega, del contacto— la escritura y el absoluto.

⁶ Que tiene mucho que ver, es mi deseo, con esas canciones tradicionales también acumulativas donde una serie de elementos van entrando en la danza, ligados siempre al anterior y al siguiente, y vinculados en su gesto al sentido principal del conjunto, no para reemplazar a los precedentes como *otro tema* tocado por el texto, sino para agrandar con vocación de infinito su despliegue.

2.3.2. LAS FASES DEL SOL

2.3.2.1. *Transparencia y metafísica solar*a) *¿Metafísica o metafórica solar? El mediodía, entre cenit y retirada*

Es innegable que el sol, para Elitis, representa un valor supremo, central, rector, dentro del cosmos griego. Como reflejan algunos de los títulos de sus poemarios, en especial *Sol Primero* y, más tarde, *El Sol Soberano*, su consideración es la de un monarca que dirige desde los cielos los destinos de Grecia. Siguiendo una percepción repetida desde la Antigüedad⁷ en el simbolismo tradicional o en las más complejas elaboraciones filosóficas, el sol es aquí el gran vigía, la figura del Bien o de lo Bello, cabeza del universo visible y cifra de todo lo existente. Dice de hecho Elitis en su «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «No es de ningún modo casual que en las épocas sanas lo Bello se identifique con el Bien, y el Bien con el Sol. En la medida en que la conciencia se purifica y se llena de luz, los puntos negros se retiran y se borran, dejando vacíos que —exactamente igual que en las leyes físicas— son ocupados por sus opuestos. De modo que el resultado se apoya en las dos partes, es decir, en el “aquí” y en el “más allá”. ¿No habló ya Heráclito de una perfecta armonía de contrarios?»⁸. Ya encontramos no obstante en este pasaje una distorsión: mientras que la terminología es platónica, el citado es Heráclito y la muy hölderliniana «armonía tensa de contrarios». Parece que la adscripción metafísica del sol y de la luz, entendidos como el Bien o lo Bello —al modo, también, de la teología apofática de Dionisio, por ejemplo—, o incluso como la *indemnidad* («en las épocas sanas», lo cual quiere decir indiscutiblemente «épocas griegas», la

⁷ Podemos encontrar la figura del sol soberano ya en la *República* de Platón, así como en proyectos utopistas premodernos como es el caso de *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, donde habría de desempeñar un papel prioritario, cfr. RUSCHIONI, A. (1987), pp. 18-50. En la modernidad suele resultar también una interesante figura de la inspiración poética o de la relación del Poeta con las alturas (recordemos que según Elitis el Poeta era el «Jesús del Sol», sometido a la *indemnidad* y a la trópica que hace a éste regenerarse sin cesar), cfr. RIFFATERRE, H. B. (1970), pp. 42-45, o RUSCHIONI, A. (1987), pp. 54-58, donde se habla de los *Himnos al Sol* de Ugo Foscolo, en los cuales el astro aparece —como por otra parte sucedió en numerosos grupos iluministas de inspiración pagana— como verdad metafísica e imagen de Dios.

⁸ «Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι σε εποχές υγιείς το Κάλλος ταυτίσθηκε με το Αγαθόν και το Αγαθόν με τον Ήλιο. Κατά το μέτρο που η συνείδηση καθαίρεται και πληρούται με φως, τα μελανά σημεία υποχωρούν και σβήνουν, αφήνοντας κενά που —όπως ακριβώς στους φυσικούς νόμους— τα αντίθετά τους έρχονται να πληρώσουν τη θέση τους. Κι αυτό, με τέτοιον τρόπο, που τελικά το δημιουργημένο αποτέλεσμα να στηρίζεται και στις δυο πλευρές, θέλω να πω στο “εδώ” και στο “επέκεινα”. Ο Ηράκλειτος δεν είχε ήδη μιλήσει για μίαν εκ των διαφερόντων καλλίστην αρμονίην;», ELITIS, O. (1993), pp. 321-323.

grecidad ausente en una modernidad gobernada por las Luces y no por la luz), es subvertida por este desencajamiento de la diferencia heraclítica que lo convierte, parcialmente, en intersticio dividido entre un *aquí* y un *más allá*, que ejerce ya el poder de una retirada. Sea como sea, la figura del sol, asociada bien al platonismo o bien a las meras condiciones climatológicas de una parte del país —aquella que mejor respondía al mito del «mundo mediterráneo» por una parte (el Egeo) o al mito del clasicismo por otra (el Ática)—, ha sido frecuentemente utilizada por la cultura griega como elemento distintivo que extendía sus rayos y su influencia, de acuerdo con un determinismo habitual, como hemos visto y veremos, en la intelectualidad nacional, a los más diversos ámbitos espirituales: la pintura, la literatura, la lengua, la moral, la arquitectura, incluso la historia. Ha ocurrido sobre todo desde el surgimiento del Estado griego, en el siglo XIX —momento a partir del cual las reflexiones sobre la especificidad nacional, alentadas por las teorías herderianas y el nacionalismo romántico e idealista disperso por Europa, se multiplican en consideraciones que transitan siempre por la naturaleza griega, la herencia del clasicismo o la suprahistoricidad de lo griego con un fuerte componente estético o artístico⁹—, necesitado de articular una identidad inexistente y débil en torno a factores diferenciales respecto a varios ámbitos: el otomano u oriental del que acababa de desgajarse, el europeo u occidental al que no estaba dispuesto —parcialmente— a asimilarse, o incluso el eslavo del que lo distinguía la presunta continuidad de la herencia clásica, el valor universal —construcción netamente europea, aun en sus dimensiones antieuropeístas, como es el caso de Hölderlin— de *lo griego*. Elena Cutrianu ha señalado con mucho acierto cómo los surrealistas griegos, incluido naturalmente Elitis, apelaron al sol, a la dimensión solar de su cultura, a la expansión de la mirada, como rasgo distintivo que marcaba inconfundiblemente su surrealismo frente al surrealismo europeo¹⁰. Con ello debían llevar a cabo una doble pirueta: demostrar lo que esa luz solar podía tener de surrealista, es decir, de opuesto a las Luces y al mito de la perfecta visibilidad contra el que los surrealistas, amantes de las grutas, las nieblas, los densos bosques o las tinieblas interiores, se habían rebelado¹¹, y a la vez anudar a ella la exaltación de una

⁹ Veremos más adelante, en este capítulo y en el siguiente, algunas de las teorías de Periclís Yanópulos, representante del más aguzado nacionalismo griego a principios del siglo XX, que fue recuperado sorprendentemente por la generación de Elitis, capaz de compaginar —caso único en Europa, por lo que sé— esas teorías deterministas sobre la exaltante especificidad nacional con su presunta militancia en el surrealismo y la vanguardia.

¹⁰ CUTRIANU, E. (2004), p. 422.

¹¹ Cfr. OTTINGER, D. (2002), pp. 22-23. Este amor por la oscuridad es amor por el misterio, por el enigma, por lo indistinto y por lo no manifiesto. El inconsciente, operador de superrealidad, no sería tal de ser iluminado cenitalmente por un foco. La mirada surrealista es muy frecuentemente mirada interior, de ahí que muchos de los personajes aparezcan en su pintura sumidos en una noche voluntaria, con los ojos cerrados.

grecidad preclásica, oriental y primitiva que latía —por contraposición con un clasicismo asociado a la manifestación y a las Luces de la razón— en cierta mitología surrealista, como la que exaltaba a Ariadna y al atávico personaje del Minotauro (la revista *Minotaure* es una buena muestra). La mención a Heráclito en el pasaje de Elitis que acabamos de citar, de tenor preferentemente platónico, puede acaso funcionar en esa dirección.

Sin embargo, ya la Ortodoxia —y no olvidemos el señalado giro orientalista o antioccidental de la generación literaria a la que pertenece Elitis, producido en las décadas de los cincuenta y sesenta, y materializado entre otras cosas en un regreso especialmente beligerante a las indagaciones sobre la identidad griega y al bizantinismo ortodoxo—, como factor de singularización nacional, había reclamado desde siempre un tratamiento teológico de la luz que la distinguía del catolicismo occidental, y que el nacionalismo explotó suponiéndole —o creándole— una vinculación con el microclima del Egeo y con los antecedentes clásicos que habría originado una suerte de trasvase de valores culturales eternos y suprahistóricos sin pérdida alguna para el núcleo más imperturbable de la greidad. Es cierto que la Ortodoxia privilegia la concepción de la experiencia religiosa como una experiencia de la luz o en la luz (según la doctrina de las energías divinas, construida sobre la metáfora del sol y sus rayos), y pone el acento en la transfiguración de Cristo gracias a la luz suprema en el Monte Tabor —que Elitis citará en más de una ocasión—, aspecto que determinados literatos, así como los teóricos de un nacionalismo difuso en todas las disciplinas del conocimiento y del arte, alían en no pocas ocasiones a la *luz otra* de la modernidad europea, al impulso contrario a las Luces que aprecian en la nueva poesía o en la vanguardia occidental. Es por ahí, puede sospecharse, por el resquicio que permite ligar aun las más doctrinales manifestaciones de la cultura griega —las únicas que, en apariencia, habían sostenido en los «siglos oscuros» de la dominación otomana la «greidad»— a la disidencia antioccidental representada por la modernidad poética y artística europea, por donde la generación de Elitis encuentra en el sol y en la luz absoluta un valor a la vez griego y surrealista, un emblema, incluso —lo veremos en el próximo capítulo—, del *verdadero surrealismo* (término que vale aquí por toda la vanguardia renovadora), que sólo es y podría ser sustancialmente griego si cierta ceguera de sus teóricos no hubiera impedido verlo así¹². Acaso por ello, por su nueva cualidad de cabeza y operador de la superrealidad

¹² Nicos Engonópulos, uno de los surrealistas griegos a los que me refiero, expone explícitamente esta idea en una entrevista a finales de los años setenta. En su opinión, al igual que en la de Elitis, el Renacimiento italiano fue el principal culpable de un alejamiento de Occidente de los valores griegos preclásicos en que vivía instalado hasta ese instante. Contra esa enajenación —que es la de las Luces, acentuada en el siglo XVIII—, reaccionó después el romanticismo alemán, autores modernos como Baudelaire y Lautréamont y, por supuesto, el surrealismo, con el fin de restablecer el irracionalismo y los valores del sueño, el instinto, etc., que ya Parménides o Empédocles habían formulado mucho antes. Se trata, pues, de un impulso griego que en Grecia, ajena al Renacimiento por sus condiciones

—una superrealidad más auténtica, se diría—, el sol se dirige en *El Sol Soberano* a los griegos como un personaje —reinscrito ya en cierto modo en la escritura como miembro de la textualidad griega, negado por tanto, como veremos, en tanto *telos* exterior que clausura un sentido—, para garantizarles su unidad y su singularidad estética y moral, así como para confirmarles su carácter de «pueblo elegido»: «¡De todos los lugares que recorro / éste es el único que amo!»¹³. En el poema que cierra la obra, concebida como un diálogo dramático, el sol es declarado por el sujeto poético vigía eterno de la grecidad¹⁴, garante de la peculiaridad estética y ontológica que supone el *ser griego*: «Y tenemos en el mástil como vigía / eterno ¡al Sol Soberano!»¹⁵.

Bajo la órbita de estos pensamientos, así como de la influencia de Albert Camus¹⁶, entre otros, Elitis comienza a elaborar durante su estancia en París entre 1948 y 1951 el concepto de «metafísica solar». Es indudable que esta elaboración se produce en el ámbito más amplio de un intento de «helenización del surrealismo» —compartido, lo hemos visto, por otros surrealistas griegos, en mayor o menor medida— que se manifiesta contemporáneamente en el deseo, concretado en el *Axion Estí* que en este mismo período empieza a concebir y preparar, de llevar la

políticas y culturales, no era necesario, dado que el alejamiento de la fuente no había llegado a producirse. Según Engonópulos, la labor de André Breton como líder del grupo surrealista francés limitó su actividad a cuestiones prácticas y le impidió investigar las facetas fundamentales del surrealismo, entre las que se cuenta su grecidad latente. Otro de los surrealistas griegos, Embiricos, no cayó en cambio en esa trampa y, junto con el propio Engonópulos, en palabras de este último, creó el surrealismo griego, que es el verdadero surrealismo. El planteamiento fundamental de Elitis no difiere en exceso de éste, como tendremos ocasión de ver, cfr. el magnífico artículo de Elena Cutrianu al respecto, CUTRIANU, E. (2004), pp. 420-421.

¹³ «Σ' όλους τους τόπους κι αν γυρνώ / μόνον ετούτον αγαπώ!», ELITIS, O. (2002), p. 237.

¹⁴ Ya en el *Hiperión* de Hölderlin, el sol aparece como el elemento griego capaz de superar la quiebra histórica de la modernidad e insuflar, en los presentes tiempos de indigencia, un entusiasmo originario, griego en el más profundo de los sentidos, en el pecho de los jóvenes protagonistas, tal si hubieran regresado de pronto al paraíso clásico por el que lloraban un instante atrás: «Pero, ¿qué estoy contando de todo aquello? ¡Como si pudiéramos hacernos una idea de lo que fueron aquellos días! [del mundo clásico] ¡Ay!, bajo el peso de la maldición que nos abruma no puede prosperar ni aun tan sólo un bello sueño. Como el viento del norte que pasa aullando, devasta el presente las flores de nuestro espíritu y las mustia apenas abiertas. Y, sin embargo, ¡qué día magnífico el que me rodeó, allá en el Cintho! Amanecía aún y ya estábamos arriba. Entonces surgió en su eterna juventud el viejo dios solar, contento y sereno, como siempre, voló hacia lo alto el Titán inmortal con sus mil alegrías propias, y sonrió sobre su desolado país, sobre su templo, sus columnas que el destino había derribado ante él como los pétalos de rosa marchitos que un niño al pasar, sin pensarlo, arrancó del rosál y esparció por el suelo. “¡Sé como él!” me dijo Adamas, cogiéndome de la mano y extendiéndola hacia el dios, y fue para mí como si los vientos matinales nos arrastraran consigo y nos llevaran hasta el cortejo del ser sagrado que entonces ascendía hacia la cumbre del cielo, amistoso y enorme, y nos llenó, maravilloso, al mundo y a nosotros, con su fuerza y su espíritu», HÖLDERLIN, F. (2003), p. 34.

¹⁵ «El buque loco» (título que sin duda hace referencia a Grecia como un barco —por analogía directa con su masivo carácter de archipiélago— sin rumbo fijo pero capaz de superar todas las dificultades): «Κι έχουμε στο κατάρτι μας βιγλάτορα / παντοτινό τον Ήλιο τον Ηλιάτορα!», ELITIS, O. (2002), p. 247.

¹⁶ En especial, según Elena Cutrianu, de su obra *Noces* (1939) y, más tarde, *L'Été* (1954), donde habla del misterio de la luz mediterránea, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 155-156.

vanguardia, o el propio surrealismo, «a su época clásica»¹⁷. Ello se hace aún más evidente si tenemos en cuenta que el término surgió como parte del título de un artículo que había de aparecer en la revista de «temática mediterránea» *Empédocle* —proyectada por Elitis, Camus y René Char— en 1951, y que el poeta nunca llegó a escribir: «Pour une lyrisme d'inventions architecturales et de métaphysique solaire», donde las «invenciones arquitectónicas» hacen sin duda referencia a los nuevos modos de disciplina técnica que habrían de organizar, como el eco de un clasicismo redivivo en la modernidad —a cargo nuevamente de un griego—, las cataratas de imágenes audaces y la potencia incontenible de la poesía surrealista. No hay que olvidar tampoco que, según confesión del propio Elitis, su estancia de tres años en Europa —que incluyó viajes a Italia o España— fue el período de un intenso rechazo de los modos expresivos occidentales, condicionados a su juicio por el Renacimiento que había venido a declarar la *restauración* de unos valores griegos fosilizados que sólo en Grecia conservaron, sin interrupciones que hicieran necesaria una restauración, la frescura y la fecundidad. Elitis condena, lo cual resulta sintomático respecto a su rechazo de las Luces —cuyo efecto *sombrío* cree entrever ya, trasladado al arte, en los postulados renacentistas—, la innovación pictórica que supuso el claroscuro¹⁸. Contra él, contra esos modos expresivos que privilegian la

¹⁷ En un pasaje del «Comentario al *Axion Esti*» explica sus sensaciones de aquella época: «A partir de ahí sólo faltaba la técnica, que cuidé con tanto detalle a propósito, convencido de que *había llegado el momento de que alguien en Europa* (hasta donde sé, ningún poeta europeo había intentado hasta el momento una cosa así) *mostrase que era posible que la experiencia moderna pasase a su época clásica, no por medio del regreso a las limitaciones de los antiguos, sino a través de la creación de nuevas limitaciones planteadas por el propio poeta para vencerlas y lograr así, una vez más, un edificio sólido*» («Από κει και πέρα δεν έμενε παρά η τεχνική, που την πρόσεξα εξεπότηδες τόσο πολύ, με την πεποίθηση ότι *είχε φτάσει ο καιρός να δείξει κάποιος στην Ευρώπη* (απ' όσο ξέρω κανένας Ευρωπαίος ποιητής δεν είχε επιχειρήσει ως τώρα κάτι τέτοιο) *ότι είναι δυνατόν η μοντέρνα εμπειρία να περάσει στην κλασική της περίοδο, όχι με την επιστροφή της στους περιορισμούς των παλαιών, αλλά με την δημιουργία νέων περιορισμών, που θέτει ο ίδιος ο ποιητής για να τους υπερνικήσει και να επιτύχει έτσι, ακόμη μία φορά, ένα στερεό οικδόμημα*»), KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 37.

¹⁸ Grecia se afirma, por el contrario, sobre la visibilidad pura que enseguida se materializará en la transparencia, *δια-φάνεια* que elimina la opacidad y las sombras y que determina toda una serie de prolongaciones morales, existenciales, psicológicas o incluso lingüísticas. En un pasaje de «Crónica de una década», el claroscuro como factor expresivo propio de Occidente se contraponen a una Grecia que asienta sus valores sobre la resistencia metafísica bajo el sol, reconquistada en el período de la introducción de las vanguardias o el surrealismo, los cuales contribuyeron con su fuerza oriental —a pesar de que venían de Europa— a recuperar la verdadera tradición griega: «El mayor logro, al menos para mí, era que poco a poco había ido creando el clima apropiado para que el genio de nuestra lengua recuperase sus derechos sobre la expresión. Algo viril en los sentimientos y elevado en las pretensiones, que la penumbra y el claroscuro del arte occidental, desde luego, no favorecían. Volvíamos a someternos a los espacios exteriores, al aire libre, no en el sentido de un naturalismo, sino de resistencia a la fuerza metafísica del sol. Lo cual significaba que, por la puerta de atrás, regresábamos a la tradición» («Το μεγαλύτερο κατόρθωμα, για μένα τουλάχιστον, ήτανε ότι είχε δημιουργήσει σιγά-σιγά το κατάλληλο κλίμα ώστε το ήθος της γλώσσας μας ν' ανακτήσει τα δικαιώματά του επάνω στην έκφραση. Κάτι το αρρενωπό στα αισθήματα και το υψηλό στις επιδιώξεις, που το ημίφως και το σκιάφως της δυτικής τέχνης δεν ευνοούσαν βέβαια. Ξαναμπαίναμε στη δοκιμασία του υπαίθρου, όχι με την έννοια της φυσιολατρίας, αλλά της αντοχής στη μεταφυσική δύναμη του ήλιου. Που σημαίνει ότι ξαναμπαίναμε από την πίσω πόρτα στην παράδοση»), ELITIS, O.

perspectiva, el fingimiento, el símil que consagra la división dualista y teleológica de la *metaforá* —y que se alían en su opinión con toda una serie de valores morales, vitales, filosóficos—, Elitis propondrá la incontestable potencia de la luz griega, el mediodía como limpidez absoluta que representa la singularidad a un tiempo física, metafísica y expresiva del espacio griego. Su afán se centra en estos años, por lo tanto, en encontrar y delimitar los rasgos que pueden hacer del arte moderno, del nuevo impulso poético europeo, lo que realmente es *ya*, aun cuando no lo sepa: un valor eminentemente griego que, sin embargo, necesita reafirmar su pertenencia y pulir determinadas aristas para cumplir plenamente su destino y reconocerse en un espejo que ha desatendido hasta la fecha. La «metafísica solar» nace evidentemente de esta pretensión: obtener de la figura del sol griego la imagen de una luz alternativa a las Luces del racionalismo¹⁹ sin la necesidad de enajenar la grecidad en la oscuridad o los espacios interiores en que primero el romanticismo y luego el surrealismo se habían refugiado para oponerse a la *clarté*; poner de manifiesto, en definitiva, que la *διαφάνεια* griega, la luz absoluta y penetrante (ateleológica, sin sombra ni claroscuro) desencadenada por esta «metafísica solar» perceptible en la naturaleza de su país, podía ajustarse aún más apropiadamente a las búsquedas modernas antirracionales, al deseo de una *luz otra* que el propio iluminismo quiso proyectar —si bien con matices muy distintos— durante los dos siglos anteriores, que la oscuridad o la «profundidad psicológica» de Occidente, resabios en cualquier caso del movimiento mismo que se quería condenar. También, por supuesto, subyace a todo el proceso —aun cuando sólo a medias se declare, a riesgo de herir la sensibilidad *nacional* de los receptores— la necesidad de justificar ante la intelectualidad autóctona, ante el público interior, por qué la introducción de las corrientes artísticas más recientes no sólo no constituye una alienación de la cultura

(2000), p. 427. En «Antes que nada, la poesía», la conciencia de que en la lengua griega —en la expresividad griega, dado el funcionamiento de las analogías deterministas en este cosmos elitiano— no existe claroscuro explica a la perfección la imposibilidad de que los valores renacentistas arraigaran en Grecia y, por ello mismo, pone de manifiesto la continuidad expresiva de una grecidad suprahistórica cuyo arte es sólo uno, hipostatizado en los diversos períodos con arreglo a las condiciones históricas particulares: «El día en que me di cuenta de que *en la lengua griega no existe claroscuro* comprendí cuán razonable es nuestra incapacidad de aceptar el Renacimiento, y vi despejarse hasta el último elemento que me impedía comprender la unidad profunda entre el arte de la Grecia clásica, Bizancio y la Grecia contemporánea» («Την ημέρα που συνειδητοποίησα ότι στην ελληνική γλώσσα δεν υπάρχει κιαροσκούρο κατάλαβα πόσο εύλογη είναι η αδυναμία μας να δεχθούμε την Αναγέννηση κι είδα να φεύγει και το τελευταίο στοιχείο που μ' εμπόδιζε να κατανοήσω τη βαθύτερη ενότητα της τέχνης στην Αρχαία Ελλάδα, στο Βυζάντιο και στα Νεοελληνικά χρόνια»), *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ Como ha señalado Elena Cutrianu, Elitis recurre además a otras ocurrencias anteriores de la luz griega como demostración de que el valor que está formulando aquí es universal y le precede, le escribe, en lugar de ser construido *artificialmente* por él. Apela para ello a Hölderlin, Dionisios Solomós, Ánguelos Sikelianós o Yorgos Seferis, CUTRIANU, E. (2002), pp. 157-158. También piensa Elena Cutrianu que este concepto del sol metafísico, plasmado ya en el *Axion Estí* (en el cual analizaremos parcialmente sus apariciones y sus retracciones), viene prefigurado por toda una serie de tradiciones griegas, en especial la canción tradicional, *Ibidem*, p. 157.

griega en experimentos occidentales que le son ajenos —acusación que se hizo no pocas veces a los modernistas griegos durante las décadas de 1930 y 1940—, sino que además viene a significar la aceptación por parte de Occidente de la quintaesencia de la grecidad como impulso artístico y vital de primer orden. El colonialismo cultural, en definitiva, se invierte para situar nuevamente a Grecia, como en la Antigüedad, a la cabeza de una renovación que en realidad sólo recibió tardía y parcialmente.

No deja de resultar curioso, no obstante, que la oposición al dualismo occidental del claroscuro se produzca por medio de una «metafísica». En cualquier caso, como ha señalado ya algún autor, estamos aquí ante una versión depurada de la «metafísica física» o «natural»²⁰ que veíamos arriba, una metafísica que en su misma asociación al adjetivo «física» (o en su ambigüedad entre la adjetivación o la sustantivación) se escribe ya con una borradura del prefijo que pretende conservar únicamente la huella de una alteridad desviada de su condición de *telos*. En efecto, hablar de metafísica solar implica ya un conflicto —en la medida en que la trascendencia de la física se atribuye a un elemento propiamente natural, acaso el que querría pensarse más natural de todos—, un desencajamiento de ambos términos que parece querer resolverlos nuevamente en la operación de un *monismo griego*, en la anulación de la *metáfora* que tendería a identificar, o a situar sobre el mismo plano, sin restancias ni huellas, lo sensible y lo inteligible. Así lo cree parte de la crítica griega, como por ejemplo Andreas Manos, quien entiende que el magma de la transparencia o la luz griega, desencadenado como veremos por la acción de la metafísica solar, propicia la fusión entre sensaciones e intelecciones, es de hecho el *tener lugar* de esa fusión que, convirtiendo las fuentes de la percepción en imágenes reflejadas por analogía en el espíritu, consagra la irrompible continuidad entre ambas esferas²¹. ¿Se trata entonces de una superación de la metafísica occidental, tal como quería Heidegger en su rechazo de la metáfora? ¿Por qué llamarla en ese caso «metafísica»? ¿No resulta la expresión «metafísica solar» o «metafísica física», contra sus aparentes pretensiones, en una generalización de la huella —restancia de la doble borradura— que extiende a todo el campo de la experiencia —de la experiencia griega, además— la *metaforicidad* que funciona como intersticio entre todos los dualismos y monismos (impidiendo su clausura) y la convierte en el éter único, figura del *hiato*, la escritura, *khora* o el espaciamento, sobre el cual se traza ya o se compromete, desde el principio, toda expresión? ¿No está el sol sometido ya, en esta expresión doble que pretende ser única, a una retracción, a un *heliotropismo*

²⁰ Según Elena Cutrianu, el término «metafísica solar» sustituye desde los primeros 60 a la «metafísica física», *Ibidem*, p. 156.

²¹ Cfr. MANOS, A. (1998), p. 42.

que lo convierte en metáfora o puro tránsito de la *metaforá*, a una *trópica* que le impide mantenerse en el centro, en el puro dominio de la presencia que Elitis parece querer para él? ¿No es la «metafísica solar» ya un *heliotropismo* y, por lo tanto, una *metafórica solar* manifestada en las diferentes reinscripciones escriturales a que el sol, *telos* platónico del sentido, como veremos más adelante, se halla sometido en la poesía de Elitis? Y, del mismo modo, ¿no implica ya la referencia al sol, metáfora de metáfora, como leímos en el análisis derridiano de los postulados al respecto de Aristóteles, un contagio de la *metaforicidad* a la metafísica, una generalización del esquema escritural y del espaciamento que pretende eludir todo cierre teleológico en una disposición diríamos *judía*, como adelanté más arriba, de la experiencia *propriadamente griega*? Será preciso tratar de responder a todas estas preguntas en las páginas que siguen.

Pero, ¿qué es para Elitis la «metafísica solar»? Fue en la célebre entrevista con Ivar Ivask de 1975, «Analogías de luz», donde él mismo quiso introducir la cuestión, recordando el proceso de formación que acabo de recordar y subrayando el carácter «central» que en su poesía ocupa desde siempre el sol: «Permítame hacer otro paréntesis. En un ensayo de *Cartas sobre la mesa*²² cuento los años que pasé en París en estrecha compañía de René Char y, en menor medida, de Camus. Un día me dijeron que tenían intención de editar una revista llamada *Empédocle*, basada en los valores del Mediterráneo. Esos valores se hallaban presentes ya en la obra de ambos. Me pidieron que colaborase. Pensaba escribir un artículo con las ideas que había desarrollado en nuestras discusiones. Así que me puse a escribir un artículo que se titularía “Pour un lyrisme d’inventions architecturales et de métaphysique solaire”. La revista naufragó enseguida, y el artículo no llegó a escribirse. Sin embargo, la idea permaneció en mí. Dado que el sol ha ocupado siempre una posición central en mi poesía, la he llamado metafísica solar. Todo esto caracteriza la tercera etapa de mi poesía, mi tercer ciclo, si se quiere, representado por el libro *El Árbol de Luz y la Decimocuarta Belleza*»²³. Esta consideración del sol tiene prolongaciones morales,

²² Se refiere a «Crónica de una década», donde se relata más por extenso el proyecto con Char y Camus cuyo fracaso, a decir de Elitis, le supuso un gran alivio puesto que le libraba de acometer una empresa a su entender ciclópea. Queda claro en esos pasajes, que no cito por falta de espacio, que la «metafísica solar» nació indisolublemente ligada a reflexiones sobre la técnica poética, sobre la unidad de forma y contenido, y sobre un aspecto que trataré más adelante: la concepción del poema como un sistema solar en miniatura. Se trata, en definitiva, no sólo de reinscribir al sol en la escritura, sino además de trasladar ciertos valores de la *physis* griega a la *artificialidad* de lo artístico. Cfr. ELITIS, O. (2000), pp. 448-449.

²³ «Ας μου επιτραπεί να κάνω τώρα μία παρένθεση. Σ’ ένα δοκίμιο στα *Ανοιχτά Χαρτιά*, διηγούμαι τα χρόνια που ήμουν στο Παρίσι σε στενή συντροφιά με τον René Char και σε μικρότερο βαθμό με τον Camus. Μία μέρα μου είπαν ότι σκόπευαν να εκδώσουν ένα περιοδικό με τον τίτλο “Εμπεδοκλής”, που επρόκειτο να βασιστεί στις αξίες της Μεσογείου. Οι αξίες αυτές υπήρχαν ήδη στο έργο και των δυο. Μου ζήτησαν να συνεργαστώ. Σκόπευα να καθίσω και να γράφω σ’ έναν άρθρο τις ιδέες που είχα αναπτύξει στις συζητήσεις μας. Άρχισα λοιπόν να γράφω ένα άρθρο που θα το τιτλοφορούσα “Για μία ποίηση αρχιτεκτονικών επινοήσεων και ηλιακής μεταφυσικής”. Το περιοδικό

poéticas, artísticas, ontológicas, naturales. Elitis no parece dispuesto a distinguir entre ellas y resalta, a pesar de este presunta centralidad —que es, en el fondo, la centralidad vacía de la metáfora que desencadena el *heliotropismo* y es producida por él, el centro blanco o ausente del círculo emanatista que marca ya un *exceso de sí*, que promete, como parece transmitirle la metafísica, un *más allá* del sol que el sol estaría simplemente metaforizando en su comparecencia—, el carácter de transporte, de huella mutua que excede y garantiza la persistencia de las esferas de lo sensible y lo inteligible, que posee el sol. Es él el que hace de la naturaleza griega —*sobrenaturaleza* que contiene, ya, una trascendencia inmanente— algo que se encuentra más allá del «justo medio» o del «término medio» que la tradición europea ha atribuido al clasicismo, y la constituye en el ápice, en la *stigmé* sobre la que el hombre puede apoyarse para trascender su condición sin abolir del todo las esferas de lo humano o lo divino, construyendo precisamente la *sobrehumanidad* a la que aspira como experiencia plena de lo humano en el espacio de esta membrana que lo reinscribe, lo preserva y lo desplaza todo, sobre este *himen* de *metaforicidad* que nunca detiene sus giros. Lo griego, en tanto metafísica (¿o metafórica?) solar, no puede ser a secas «justo medio»; ello lo convertiría en una nueva forma del *telos* que pretende evitar, reduciría la huella o el *hiato* sobre los cuales se asienta y lo constreñiría, dentro de la presencia pura del sol, a la clausura de un significado que oponer al dualismo occidental y su claroscuro. Por el contrario, la grecidad, el sol griego, ha de ser tránsito, huella que nos pone siempre en marcha hacia otro lugar —hacia un lugar *otro*—, operación incesante de la *significancia* y de la textualidad, imposibilidad misma del *lugar* o de la *corporeidad*, transparencia. Acaso por ello en el pasaje citado más arriba Elitis aludía enigmáticamente a Heráclito y su armonía tensa de contrarios a propósito de un sol platónico: «La asepsia del sol, que experimentamos “materialmente” incluso en la cal tal como la utilizan las mujeres de las islas para enjalbegar sus casas, es otro modo de concebir la correspondencia existente entre lo “físico” y lo “inteligible”, entre el cuerpo del hombre y sus infinitas extensiones. Suplantación de lo Monstruoso, por una parte. Y, por la otra, Naturaleza con personalidad humana. La naturaleza griega podrá siempre contribuir en esta dirección. Como una Balanza invisible, que no constituye exactamente la “medida”, como se suele decir, ni mucho menos un “término medio”, sino una contribución, un apoyo, un juicio, para que, a fin de cuentas, el milagro que ha de hacer el hombre no

σύντομα ναυάγησε, και το άρθρο μου δεν γράφτηκε ποτέ. Ωστόσο, η ιδέα έμεινε μέσα μου. Επειδή ο ήλιος είχε πάντα μία κεντρική θέση στην ποίησή μου, την ονόμασα ηλιακή μεταφυσική. Όλα τούτα χαρακτηρίζουν την τρίτη περίοδο της ποίησής μου, τον τρίτο μου κύκλο, αν θέλετε, που αντιπροσωπεύεται από τη συλλογή *Το Φωτόδεντρο και η Δέκατη Τέταρτη Ομορφιά*», ELITIS, O. (1979), p. 196.

sea inhumano. Para que su divinización no signifique el menoscabo de Dios»²⁴. ¿Dónde queda el sol, la presencia metafísica del sol, en este traspaso? ¿No se ha retraído ya en su pura intersticialidad, no se halla girando en torno a sí mismo —a la huella que a la vez parece haberlo generado como imagen y es generada, en tanto diferición irreductible, por sus giros—, indiscernible en la pura luz de la transparencia (la *δια-φάνεια*, lo que manifiesta a través siempre de algo, impidiendo la limitación de un *telos*) que parece estar, siempre, desencadenando?

El sol es, pues, intersticio y retracción. A pesar de ser soberano de Grecia o vigía de su permanencia suprahistórica, sólo puede entenderse, en su dimensión metafísica, como retirada metafórica, como *hiato* o blanco donde construir *poiéticamente* no sólo el propio sol —reconstruido siempre como esencia a partir de sus imágenes (o escrituras), o como imagen a partir del vacío de su esencia—, sino la experiencia de lo humano en tanto exceso de sí misma y apertura a la alteridad por medio de la huella del signo (la *significancia*). Por eso la metafísica solar, en su dimensión natural y ontológica, tiene su más perfecta manifestación en el mediodía. El mediodía es para Elitis la *hora griega*. El centro intersticial del día, que lo secciona indecidiblemente sin por eso fracturarlo. Es isomorfo del *hiato*, del instante —especialmente del instante²⁵—, del punto exacto, del *himen*, de la nada o lo mínimo, de la misma Grecia, de la poesía. En él, en el reinado más rotundo del sol, en su cenit, en lo que podría considerarse su más neta presencia, se desencadena la transparencia, es decir, la difusión de una luz absoluta que, haciendo posible una infinita visibilidad (el traspaso y la *espectralización* de los objetos, por tanto) no hace sino proclamar la invisibilidad total, la ceguera completa que desrealiza y desapropia todo lo existente (pues, dada la translucidez de todas las cosas, no es posible ya *ver algo*, sino *ver a través de cada objeto*, ver nada, ver la nada, ver el puro traspaso de la *metaforá* o de la *revelabilidad*), que retrae al propio sol lejos del alcance de una objetualidad o una presencia. El mediodía y su valor metafísico representan, por tanto, el momento de retirada máxima del sol, su *re-velación* gracias al *himen* de la transparencia o de la luz griega que, como hemos leído más arriba, es anterioridad

²⁴ «Crónica de una década»: «Η ασηνία του ήλιου, που “υλικά” την αισθανόμαστε και μες στον ασβέστη, όπως τον χρησιμοποιούν οι γυναίκες των νησιών όταν χρίζουν τα σπίτια τους, είναι άλλος ένας τρόπος ν’ αντιληφθεί κανείς την ανταπόκριση που υπάρχει ανάμεσα στο “φυσικό” και στο “νοητό”, ανάμεσα στο σώμα του ανθρώπου και στις άπειρες προεκτάσεις του. Αντιποίηση στο Τερατώδες, από το ένα μέρος. Και από το άλλο: Φύση με ανθρώπινη προσωπικότητα. Η ελληνική φύση, από ένα τέτοιο δρόμο, πάντα θα μπορεί να συμβάλλει. Σαν αόρατος Ζυγός, που δεν είναι ακριβώς το “μέτρον”, όπως συνηθίζουμε να λέμε, ούτε, πολύ περισσότερο, ένας “μέσος όρος”, αλλά μία βοήθεια, ένα στήριγμα, μία κρίση, ώστε, σε έσχατη ανάλυση, το θαύμα που θα επιτελέσει ο άνθρωπος να μην είναι απάνθρωπο. Να μην είναι συντριβή του Θεού η θέωσή του», ELITIS, O. (2000), p. 453.

²⁵ A modo de ejemplo podemos citar un poema comentado en el capítulo anterior, «Origen del paisaje o el fin de la piedad», en el cual la experiencia dilatadora del instante es desencadenada por el vuelo de una golondrina en el cielo del mediodía.

pura, magma indistinto o blanco sobre cuya ilegibilidad se acumulan imágenes y escrituras. Representan, en consecuencia, la generalización de la *metaforicidad*, del transporte, de la mirada sin *telos* en que detenerse, de la escritura que no puede ser clausurada por un sentido teológico. Incapaz de encarnar el origen o el fin que en él se buscan, el sol al mediodía se ausenta, se convierte tan sólo en una huella originada o reinscrita, en la repetición diferida de un Otro —acaso la transparencia, también— que lo compromete, al igual que al resto de imágenes o trazos, como testimonio. Núcleo supuesto de todo *heliotropismo*, se despliega a la vez como *reorigen* del desplazamiento tropológico que pone en marcha cada una de sus retracciones, y satélite secundario que gira interminablemente en torno a una luz ajena y anterior. Y, del mismo modo que sucedía con el instante, lejos de constituir un ápice del ser o de la presencia plena del sentido, el mediodía se configura como promesa, espaciamento, hueco de la *revelabilidad*, intersticio desrealizador identificado con el gesto de la poesía, fantasmagoría que multiplica los velos e *indemniza* todo el cosmos con su potencia *espectral*, movimiento *resacralizador* o recurrente punto cero de la historia.

La metafísica solar se despliega así en esta hora suprema contra el claroscuro, contra la opacidad de los objetos exteriores a la luz que puedan determinar un *telos*, provisional o definitivo, para la mirada. Pues el mediodía es, precisamente, el instante sin sombra, el momento puro de una verticalidad antilínea que se revela al mismo tiempo, en consecuencia, antiteleológica. De modo que este valor griego, comprometido con una expresividad autóctona, con amplias derivaciones estéticas —recordemos que Elitis asocia la metafísica solar a determinadas cuestiones sobre la construcción del poema o de la obra de arte—, parece sugerir en el fondo una oposición a las Luces, basadas por el contrario, sea en el arte, en la ciencia o en la historia, en la posibilidad de ver *algo*, en la opacidad que detiene la mirada y determina una objetualidad cognoscible que se distingue del sujeto de la visión remarcando el dualismo por medio de la sombra. En el poema «Sobre la pureza», la heroína María Nefeli habla ya contra la sombra y recomienda al hombre caminar bajo el sol cenital del mediodía, con el fin de abrirse a lo (im)posible y asentarse en la completa pureza de la *poiesis*, a la vez posibilidad infinita y *mímesis de lo imposible*. Ello le permitirá existir sin condiciones ni límites (*όροι*, término que evoca al *telos* que configura y detiene la linealidad del tiempo o de la historia) sobre el filo plenamente humano de la grecidad: «Y añadido: la sombra / es mala consejera; / caminad siempre / bajo el sol cenital. / “Sin condiciones sin límites”»²⁶. No obstante,

²⁶ «Και προσθέτω: η σκία σας / είναι σύμβουλος κακός: / βαδίζετε πάντοτε / κάτω από τον κατακόρυφο ήλιο. // “Ανευ ορίων άνευ όρων”», ELITIS, O. (2002), p. 401. La frase entrecomillada pertenece a un poema de Andreas Embiricos. Es significativo que el poema que sigue a éste en *María Nefeli*, «Alta Tarquinia», hable precisamente de lo erróneo de la perspectiva occidental —lo cual

ya algunos teóricos del nacionalismo esteticista griego, como Periclís Yanópulos²⁷, se habían referido al valor del mediodía como operador de una pureza desrealizadora que distingue a Grecia, y especialmente al Ática, del resto del mundo, ofreciendo en la desnudez desértica de esa hora una miríada de posibilidades artísticas. Lo hace especialmente en este pasaje (cuya continuación, que se refiere a la transparencia, citaré más adelante) del ensayo «La pintura contemporánea» («Η σύγχρονος ζωγραφική», 1902), después de mencionar las quejas de muchos compatriotas pintores sobre la desnudez estéril del paisaje griego, especialmente en las horas más calurosas del año: «Me refiero a esta naturaleza durante su hora más seca y abrasadora, cuando el sol persigue con ardientes saetas doradas a los hombres y los arroja de los lugares de inmaculada belleza donde se suscitan visiones divinas [...]. Cuando queda sola y sobre ella comparecen solamente los mármoles, y de su pecho refulgente, embriagado por la sublime luz, se escapa sólo el zumbido de las ajadas hierbas. Y me refiero a esta naturaleza durante esa hora, porque entonces y sobre todo entonces se manifiesta más potente y desnuda su belleza»²⁸. Yanópulos opone, como después hará Elitis, esta experiencia plena de la belleza, la pureza de la línea o los colores que se manifiesta en dicho instante privilegiado, a los simulacros artísticos —que implican también la inhumanidad de un dualismo moral y existencial— de Occidente. En consecuencia, el mediodía es la *hora griega* por antonomasia, la hora que representa la intersticialidad de Grecia, su constante potencia *reoriginadora* y *poiética*, y allí donde comparece puede entenderse, como

significa renacentista— en pintura, de lo equivocado de las proporciones que pretenden engañar al ojo imitando tridimensionalmente —generando pues sombras y doblando los objetos en virtud de una presunta mirada externa, sol jerárquico de un sentido, que lo examina en su totalidad— la percepción de lo real, así como de la necesidad de utilizar sólo una mirada intratextual —por decirlo de algún modo—, como si no existiera diferencia entre contemplador y contemplado, sino que la imagen se generase en el mismo proceso de la visión. Elitis asocia este valor estético griego y arcaico (dado que aquí habla de la necrópolis etrusca de Tarquinia) a la pureza moral y espiritual, a la *indemnidad* de la vida, y a la alteridad sónica de la muerte, contra la degradación tecnocientífica y belicista (esclava, pues, de la historia) de Occidente, cfr. *Ibidem*, pp. 400-404.

²⁷ Hay que tener en cuenta que tanto Elitis como el resto de miembros de su generación prestaron especial atención a las teorías, absolutamente deterministas, de Yanópulos. En su afán por encontrar «el verdadero rostro de Grecia», como dirá el propio Elitis, y trasladar sus condiciones a la expresión y la poesía, ensayistas como éste, cuyo tono solemne, exaltado y decididamente romántico habría tenido dificultades para encontrar eco entre los vanguardistas de cualquier otro país, resultaron una referencia fundamental. Su obra fue de hecho recuperada por la Generación del 30, a la que pertenece Elitis, con el monográfico que le dedicaron en 1938 dos de las más importantes revistas literarias de la época, *Ta Néa Grámmata* (*Las nuevas letras*) y *Νεοελληνικά Γράμματα* (*Letras neogriegas*), cfr. DSIOVAS, D. (2006), p. 73.

²⁸ «Τὴν Φύσιν αὐτὴν εἰδικώτερον μάλιστα κατὰ τὴν ξηροτάτην καὶ ἡλιοκαεστάτην τῆς ὥραν, ὅταν ὁ ἥλιος με πάγχρυσα πυρακτωμένα βέλη κυνηγᾷ καὶ διώκῃ τὰ ἀνθρωπάκια ἀπὸ τοὺς τόπους τοῦ ἀπέφθου κάλλους, ὅπου ἐξελίσσονται τὰ θεῖα ὁράματα [...]. Ὅταν μὲν μόνῃς τῆς καὶ ἐπ' αὐτῆς φαίνονται μόνον τὰ μάρμαρα καὶ ἀπὸ τὰ πάμφωτα στέρνα τῆς, ὅπου μεθύει τὸ πάγκαλον φῶς, φεύγει μόνον τὸ μελαγχολικὸν κουδούνισμα τῶν θεοξήρων χόρτων. Καὶ ἐννοῶ αὐτὴν τὴν φύσιν καὶ κατ' αὐτὴν τὴν ὥραν, διότι τότε καὶ τότε μάλιστα, ἀναφαίνεται δυνατώτερον, γυμνὸν τὸ κάλλος τῆς», YANÓPULOS, P. (1988), p. 38.

sucedía con las hendiduras, los blancos o las sensaciones, que lo griego está actuando. De ahí que en varios pasajes de su obra Elitis hable de la ausencia de los mediodías o de la incapacidad de los hombres para comprenderlos e interpretarlos, para construirse sobre sus reflejos, como el signo de una modernidad opaca, cerrada, decadente, dominada infranqueablemente por la historia y sorda a las posibilidades *revirginizadoras* de la poesía, compendiadas en este nuevo eje intersticial. Sucede en el primer poema de *María Nefeli*, «El bosque de los hombres», donde la heroína nos sitúa en el seno de una modernidad confusa y hormigueante que ha restado todo valor a Grecia, a la poesía y a los mediodías, configurándose así como un particular tiempo de indigencia: «Poeta chicharra mía abandonada / ya nadie tiene mediodía: / borra el Ática y ven junto a mí»²⁹. El poeta, una criatura del mediodía, que canta y origina el mediodía (la chicharra es un animal emblemático en la poesía de Elitis), debe hacer lo que aproximadamente describía Yanópulos y, veremos, describirá también Elitis como tarea del sol: aniquilar el Ática —pues era a esa región a la que hacía referencia— con la potencia de su luz, reproducir pues con la palabra —la palabra griega que habla ya, como hemos visto, dentro de la transparencia, que es dicha por ella— la borradura y la retracción que se desencadenan en el mediodía. Por ello acaso en el poema «Ad libitum», de *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, la inexistencia del mediodía, o la desatención respecto a él en la que vive la civilización tecnocientífica occidental, se vincula directamente a la incapacidad para hablar en griego, o responder en griego, de los hombres, así como a su desconocimiento de los rudimentos de una escritura griega; es en definitiva su *ethos*, estético y existencial —cuyas derivaciones saturan todo el campo de la experiencia—, el que ignoran, motivo por el cual no pueden ya conspirar contra la linealidad del tiempo o efectuar una borradura productiva de la historia: «grito en griego y nadie me responde // es que ya a nadie le importa / qué quiere decir reflejo del mediodía / cómo y por dónde se apoya la omega en la alfa / quién a fin de cuentas desconecta el Tiempo»³⁰. Asimismo, en el *Axion Estí*, el alejamiento extremo del mediodía —su inversión en la medianoche que, como veremos, se opone como espacio del misterio occidental, según Elitis, al misterio griego manifestado a plena luz en el mediodía, en la indecidibilidad de la transparencia— marca, en «La Pasión», la cima del dolor y de la clausura entre los muros de la historia. Sucede en el salmo duodécimo, cuando el Poeta, enajenado en este territorio *extranjero*, reclama en el interior del sueño la presencia de un mediodía repleto de reflejos de

²⁹ «Ποιητή τζιτζίκι μου εγκαταλειμμένο / μεσημέρι δεν έχει πια κανείς / σβήσε την Αττική κι έλα κοντά μου», ELITIS, O. (2002), p. 364.

³⁰ «Φωνάζω ελληνικά κι ούτε που μου αποκρίνεται κανείς // είναι που πλέον δε νογάζει κανένας / τί παεί να πει αντανάκλαση μεσημεριού / πώς κι από πού ακουμπάει τ' ωμέγα στο άλφα / ποιος εντέλει αποσυνδέει τον Χρόνο», *Ibidem*, p. 466.

delfines en el mar que rediman la situación y devuelvan el cosmos a un nuevo punto cero³¹. No conviene olvidar, a este respecto, que la experiencia de eternidad *textual*, mística, *heliotrópica*, de ceguera en el pleno resplandor de los destellos solares en el mar, que analizamos en el primer capítulo —por medio de un pasaje de «Antes que nada, la poesía»—, así como las célebres tres experiencias de «Crónica de una década», experiencias de *poieticidad* griega y de puro traspaso, de liberación ahistórica en la *metaforicidad* del *himen*, se desarrollaban siempre en el seno de un mediodía capaz de conducir, en la ilegibilidad o invisibilidad postuladas por la luz del sol, a una completa reescritura del cosmos, al cumplimiento de una *mímesis de lo imposible* que venía ya dada en la propia esencia (configurada así como *ap-ousia* y no *par-ousia*³²) del instante.

Quizá por todo ello, Andreas Carandonis vio en las experiencias de la luz del *Axion Estí* una hipóstasis del «gran mediodía» de Nietzsche³³. No deja de haber, en efecto, mucho de renacimiento de la vitalidad contra el estatismo platónico de Occidente —contra el dualismo que vive en y de la sombra—, así como un profundo sentido de *mímesis* vacía, de recreación o posibilidad infinita (tal como sucede en el núcleo del eterno retorno nietzscheano) en el mediodía griego de Elitis. Al igual que Nietzsche, éste último entiende el mediodía como *stigmé* que representa una quiebra en la linealidad del tiempo, el punto cero de un eterno e iterable *reorigen* y, al mismo tiempo, la confluencia que pretende trascender el dominio de la metafísica —aun cuando estemos, según Elitis, en una versión cortocircuitada de ella misma, la metafísica solar— por medio de una *metafórica* donde lo inteligible y lo sensible dejan estrictamente de oponerse³⁴. Sin embargo, no hay en Elitis un sentido de plenitud de la presencia o de la vida en el mediodía si no es como potencialidad

³¹ Se trata del texto tantas veces citado en los capítulos anteriores. Es el final de la segunda parte de «La Pasión», es decir, el punto supremo del sufrimiento histórico y la antesala del lento regreso hacia el *reorigen* y la salvación que supondrá la tercera y última parte. Comienza situándonos en las profundidades de la medianoche: «¡Y en lo más hondo de la medianoche, en los arrozales del sueño / este bochorno que me atormenta y un mal mosquito de la Luna!» («Και στα βαθιά μεσάνυχτα, στους ορυζώνες του ύπνου / άπνοια που με τυραννά και κακό κουνούπι της Σελήνης!», *Ibidem*, p. 158).

³² Si bien algunos críticos, como Mario Vitti, se han referido a la metafísica solar como una epifanía, cfr. VITTI, M. (2000), p. 297.

³³ Cfr. CARANDONIS, A. (1983), p. 124.

³⁴ En el siguiente párrafo de Juan Carlos Rodríguez pueden apreciarse algunas de las semejanzas más notables entre ambas concepciones: «...pues, en efecto, como se sabe, la contraposición en la obra nietzscheana no se da nunca entre “noche” y “día”, sino entre “medianoche” y “mediodía”. Por un lado se trata, una vez más, de una abolición del tiempo (de una negación a identificarlo con la “vida”). Las doce son siempre el “cenit” del tiempo empírico y, por tanto, su “cero”: la brecha por la que se precipita (o en que se “revela”) la vida atemporal, o el tiempo trascendental [...]; por otra parte, Zarathustra realiza así las bodas del día y de la noche, de lo claro y de lo oscuro, de lo profundo y lo racional [...]. Identificar (casar) mediodía y medianoche supone el triunfo de Zarathustra; [...] Es el Alma realizada, la Razón revelada, efectuada como Vida (como Acción, esto es, como Voluntad) aboliendo así tanto la distinción entre “alma” (o Razón, en sentido kantiano) y “entendimiento” (o racionalidad empírica, en sentido romántico), como entre Voluntad y sentimiento», RODRÍGUEZ, J. C. (1994), pp. 51-52.

infinita o *re-velación* de lo (*im*)posible, así como tampoco parece existir el deseo de salir enteramente de los dominios de la temporalidad. Sí, acaso, como Juan Carlos Rodríguez atribuye al «gran mediodía» nietzscheano (cfr. nota anterior), un anhelo de atrapar por medio de esta refracción vertical de la línea teleológica de lo histórico la «vida atemporal» o el «tiempo trascendental», que podríamos asimilar en este caso al «devenir» libre e imaginal desencadenado, como hemos visto, por el instante o por cualquiera de sus blancos isomorfos en la serie del *hiato*. De ahí que el punto cero de la historia, o al margen de la historia, que da nacimiento al cosmos textual *indemne* de «El Gloria» en el *Axion Estí*, y que se manifiesta en el último salmo de «La Pasión» a través de la muerte del Poeta-Mesías y la aparición y generalización de la escritura sobre la naturaleza, sobrevenga en pleno mediodía, sobre el filo intersticial de una transparencia sin sombra que ha de devolver al significante —mímesis sin objeto, sin *telos* que detenga su traspaso— su perdida potencia omniabarcadora. Se diría que es la propia luz cenital la que traza en este instante irreal, divino, las palabras sagradas sobre la piedra³⁵: «Suenan la campana del mediodía / y lentamente en las ardientes piedras se graban las letras: AHORA y SIEMPRE y LOADO SEA»³⁶. Todo resurge entonces espectralizado en el interior de la *significancia* que es la transparencia, no presente de un golpe en la plenitud de la totalidad, sino prometido en el cero o el vacío de este *reorigen* que reformula incluso las leyes³⁷ —leyes de la *polis* y leyes de la *physis*, leyes al fin y al cabo fundacionales de este nuevo cosmos escritural—, pero que conserva siempre, en el *re* de su prefijo, la huella irreductible que lo religa a una anterioridad diferida y al mismo tiempo le garantiza la perpetua iterabilidad —la posibilidad, en la translucidez de todo signo, de multiplicarse y diferirse siempre más en la infinitud del traspaso, la obligación prescrita por la huella de desdoblarla interminablemente en otras— que lo preservará de un *telos*. El mediodía se dibuja, además, en la

³⁵ Las cuales, sin embargo, determinan ya la ocultación o la retracción del sol-sentido en la medida en que *se* graban, sustrayéndose por tanto al dominio de cualquier sujeto que pudiera trazarlas de acuerdo con un querer-decir previo, sea éste Dios, el propio Poeta, o el sol soberano desde las alturas del cielo.

³⁶ Salmo decimoctavo: «Χτυπά η καμπάνα του μεσημεριού / κι αργά στις πέτρες τις πυρρές χαράζονται τα γράμματα: / NYN και AIEN και ΑΙΩΝ ΕΣΤΙ», ELITIS, O. (2002), p. 171. Como ya he adelantado y explicaré más adelante, la palabra *vuv*, el ahora en que se está produciendo la inscripción, reproduce de algún modo escrituralmente la operación de apertura que lleva a cabo el mediodía: la ípsilon que divide en dos partes iguales la palabra, y que actúa no pocas veces como isomorfa de los *hiatos* y de la poesía, parece abrir intersticialmente, como el mediodía secciona indecidiblemente el día en que se inserta —a la vez *adentro* y *afuera* de su estructura—, a una alteridad que rompiera la secuencia monótona y simétrica y nos trasladara a un lugar otro, al puro *tener lugar* de la escritura.

³⁷ Teniendo en cuenta que unos versos atrás el poema decía: «En la cal ahora mis Leyes verdaderas / encierro y confío» («Στον ασβέστη τώρα τους αληθινούς μου Νόμους / κλείνω κι εμπιστεύομαι», *Ibidem*, p. 171), y que la cal, como hemos visto, es para Elitis una hipóstasis del sol, no sería extraño pensar que esta inscripción hecha por el sol —por un sol nuevamente retraído, doblado en dicha escritura y legible sólo desde allí—, sobre cuya hendidura ha de surgir el nuevo cosmos, es la nueva ley «verdadera» a la que se refiere.

confluencia de coordenadas entre dos dimensiones temporales igualmente *inverosímiles*: el ahora, presente fugaz del tiempo histórico abocado a un fin, y el siempre, eternidad teológica que no podría sino determinar una clausura. *Entre* ellos, el mediodía es una *stigmé*, el *himen* que los hace visibles en su invisibilidad, que garantiza la no saturación del sentido por parte de ninguno y los reinscribe sobre sí mismo una y otra vez, que se identifica con las letras que los escriben sobre la piedra —sobre cuya hendidura surge este paraíso *indemne*³⁸, al igual que sobre el intersticio que representa el mediodía— o es doblado por ellas.

Pues si, como dice en el poema «Rodamón y Hebe», el mediodía es la «hora del juicio»³⁹, lo es en primer lugar por su capacidad *legisladora* (pues es capaz de refundar una y otra vez sobre su vacío y su invisibilidad las leyes, físicas o políticas, de un mundo en constante resurrección *maquinal*), pero también, y de ahí surge la necesidad del *reorigen* incesantemente cimentado en el *Ungrund* de la huella, por lo que tiene de aniquilador, de operador de la ceguera y la desrealización de todo lo existente, de simulación del *telos* escatológico del Juicio que borra la historia e incluso el ser —en lo que tiene de opacidad sombría del significado— a la espera de una resurrección religiosa que sólo puede implicar una *resacralización*. Ésa es, de hecho, la dialéctica inconclusa que reside en su pulsión *espectralizadora*: el sol en su cenit —que es su retirada— vuelve transparentes los objetos no para desvelar la verdad de su esencia o dejar ver *algo*, el ser en sí, bajo su envoltura material, sino para remarcar el gesto de la *revelabilidad*, de la espera del dios, que requiere su

³⁸ Tal como ha señalado Iulita Iliopulu, en uno de los poemas de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza* («Sobre la República») aparece otro mediodía con esta cualidad de *himen* desencadenante de un paraíso o utopía poética y sensorial. El mediodía hace posible a lo largo de toda la obra elitiana, en su opinión, aproximarse a lo inaccesible —lo cual no puede dejar de remitir a la *re-velación* de que venimos hablando aquí, así como a la *mimesis de lo imposible*—, a la vez que abre a una nueva visibilidad, cfr. ILIOPULU, I. (1991), p. 858. En el poema en cuestión, ambientado en pleno mediodía: «Pesaba el mediodía y aquello que llamamos pensamiento latía en el grano de la uva negra a punto de estallar» («Πλάκωνε το μεσημέρι και αυτό που λέμε σκέψη μες στη ρώγα του μαύρου χτυπούσε σταφυλιού να σπάσει», *Ibidem*, p. 210), se produce un sueño erótico donde comparece sintomáticamente la figura de una muchacha, epifanía espectral que pone en marcha los sentidos y construye sobre esa sucesión de intersticios (el blanco, el mediodía, la muchacha, la sensación) la liberación imaginal (una de las figuras principales es la apertura de una jaula que había permanecido cerrada durante siglos) que puede conducir a construir una nueva utopía, las leyes de una nueva república poética y griega fundamentada sobre la *revelabilidad* del infinito que constituye la transparencia y que es, también, una textualidad. Resulta claro en los últimos versos, donde la visibilidad (que conduce a la invisibilidad del infinito en el traspaso) es total, y unos signos se muestran a través de otros: «Con frenesí seguí escribiendo “Sobre la República” en el extremo arbo del azul infinito / Y en las grandes hojas transparentes Se manifestaron por un instante las islas y aún más alto en el éter los modos todos que tenían de volar los pájaros peldaño a peldaño hasta el infinito» («Με μανία συνέχισα να γράφω “Περί Πολιτείας” μες στην άκρα κατάνυξη του απέραντου γλαυκού / Και στα διάφανα μεγάλα φύλλα Μία στιγμή φάνηκαν τα νησιά και ακόμα πιο ψηλά μες στον αιθέρα οι τρόποι όλοι πού ’χανε να πετάνε τα πουλιά σκαλί σκαλί ως το άπειρο»), *Ibidem*, p. 211.

³⁹ «Rodamón y Hebe» (*Al oeste de la tristeza*): «Γίνεται μεσημέρι / Ωρα της κρίσεως», *Ibidem*, p. 579.

muerte como condición de, por una parte, su resurrección siempre diferida y, por otra, la *indemnización autoinmunitaria* que ha de convertirlo en un signo volcado hacia su afuera —la muerte como *archiespaciamento*—, en un *espectro* más vivo que la propia vida. Eso es lo que hace el mediodía con Grecia: desrealizándola y aniquilándola, volviéndola invisible y sometiéndonos respecto a ella a una ceguera diríamos *poiética*, la constituye en lo que realmente es, intersticio y nada, *hiato*, *construibilidad* pura como el propio sol, *heliotropismo* en el más amplio sentido. Así lo explica Elitis en la traducción y adaptación de un texto ajeno, de su amigo E. Tériade, que figura entre sus ensayos de *En blanco*: «El verano griego según E. Tériade»⁴⁰, donde parece desarrollar, con ayuda de estas palabras prestadas —que tan bien se adecuan a las consideraciones que subyacen en toda su obra—, su teoría del misterio oriental que arrebató Grecia en esta hora del día⁴¹. Como queriendo reduplicar la intersticialidad del mediodía, se trata aquí de un mediodía de verano, mitad del día en la mitad del año (el verano es la estación predominante en la poesía de Elitis). El sol sumerge a Grecia entonces en la transparencia, la realiza invisibilizándola en el gesto griego primordial: un salir de sí, un exceso del propio ser que parece conducirla a su cumplimiento: «Poco a poco, en pleno verano, la luz aniquila Grecia. Engulle las islas, neutraliza los mares, inutiliza los cielos. Ya no se ven siquiera montañas, ni árboles, ni ciudades, ni tierra y agua. Todo se ha esfumado»⁴². Grecia se convierte así en el espacio de su propia retirada, trazada sobre la huella de su *no ser ya* aquello que era, de su *no ser ya* aquello que *puede ser* (que puede ser *el ser*), identificada con la pura mediaticidad de la luz que es visión plena y, por tanto, completa invisibilidad. Ha sido el sol, retracción esencial a su vez,

⁴⁰ Incluido en «Las pequeñas épsilon» y fechado seguramente en 1992, cuando apareció el volumen que contiene esta colección de ensayos. E. Tériade (nacido Stratís Elefceriadis), natural de Mitilene, amigo íntimo de Elitis, fue uno de los más importantes críticos de arte y mecenas de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX (fue editor de algunas de las más importantes revistas surrealistas, como *Minotaure*) desde su cuartel general en Francia, adonde se trasladó muy joven. Él es el autor del texto traducido y adaptado aquí por Elitis, que sin embargo comento como parte de los ensayos y reflexiones de éste último por lo que tiene de sintomática su integración en el corpus de las notas y digresiones del libro *En blanco*, casi todas las cuales aluden a elementos de su propia poética o estética. Entiendo además que, integrando dicha traducción —que es, asimismo, una reescritura— en esta serie, Elitis está suscribiendo el texto, y por tanto, situándolo en el interior de lo que denominaríamos —de un modo, eso sí, siempre problemático, como este mismo caso demuestra perentoriamente— el *corpus* de su obra, es decir, el de los textos que aparecen de un modo u otro bajo su firma. Por otra parte, la doble firma de esta reflexión sobre el verano griego —en uno de los casos a cargo de un griego, Tériade, que habita en el extranjero como un europeo más y difunde allí una imagen cuasi fabulosa de su nación— pone de manifiesto la extraordinaria difusión de lo que he querido llamar el «mito mediterráneo», que es sin duda también un mito griego de larga genealogía, en esos años e, incluso, hasta hoy mismo.

⁴¹ Y, sin embargo, sintomáticamente, se habla en él también de una estética griega, de los mutuos condicionamientos y determinaciones entre la naturaleza y la expresión en aquel país.

⁴² «Σιγά σιγά, μες στο κατακαλόκαιρο, το φως αφανίζει την Ελλάδα. Χωνεύει τα νησιά, εξουδετερώνει τις θάλασσες, αχρηστεύει τους ουρανούς. Μήτε που βλέπεις πια βουνά, μήτε δέντρα, μήτε πολιτείες, μήτε χώμα και νερό. Άφαντα όλα», ELITIS, O. (1993), p. 215.

quien ha instaurado este ámbito que, lejos de sancionar un sentido, desrealiza los objetos para generalizar el dominio del puro traspaso, la *metaforicidad* que constituye su misma condición. La figura de la deglución, frecuente imagen mística, llevada a cabo aquí por la luz que viene a sustituir en su identificación con la *revelabilidad* a cualquier instancia teológica, remite a cierto universo apofático en el que acaso podríamos, de una u otra manera, situar el texto⁴³. ¿No se deja leer, en el campo semántico de la aniquilación, la ceguera, la luz *sobre-natural* —más natural que la natural en la medida en que precede al sol que presuntamente la emite, y sirve para *re-velarlo*—, o la absorción del ser más allá del ser, el rayo de tiniebla de Dionisio Areopagita? ¿No se encuentra el sol en la posición de ese Dios elusivo que engulle el ser del hombre en el camino por el que éste lo busca, sin acabar jamás de presentarse si no es en una zona de secreto que ha rasgado ya, inutilizándolo y por tanto aniquilando los ojos que lo anhelan, el *himen* de la escritura? ¿No se constituye el sol griego soberano del mismo modo en promesa, instancia hecha posible *heliotrópicamente* —es decir, teniendo en cuenta siempre un *antes de sí mismo*, un sol más allá del sol, un doble o una huella cuyo infinito espaciamiento resulta crucial— en la misma mediaticidad que lo persigue? ¿No se encuentra la verdadera *experiencia religiosa* o griega, que no puede ser más que experiencia *poiética*, en el magma indistinto de la luz que retrae infinitamente al sol y se identifica con el *retejer* incesante del *himen*, con la escritura, la textualidad o la *metaforicidad* que simplemente nos comunican con la alteridad vacía —digámoslo así— de lo Abierto? La transparencia operada por el sol —un sol que nunca vemos en sí mismo, que nos sitúa así ante los umbrales de su propio secreto o, mejor, que nos dice lo emblemático de su propia condición *metafórica*, su no ser lo que parece— es la verdadera revelación, la única posible: revelación de la pura *revelabilidad*. No hay en el sol elitiano, en consecuencia, sobreesencialidad como en el Dios apofático de Dionisio: se trata más bien de lo que, ocultándose —ocultándose tras la indecidibilidad de la transparencia o la escritura que a la vez lo generan y son generados por él—, generaliza el esquema de una *significancia* no basada en la esencia o presencia de objeto alguno —en las sombras de significado producidas por su manifestación—, sino en la perpetua *construibilidad* y la excentricidad metafórica de un cosmos imaginal. Aun cuando su operación es formalmente apofática, podríamos acaso relacionarlo, incapaces de desvincularlo de la luz transparente que lo circunda y lo esconde —que lo da a ver en su invisibilidad, en *la* invisibilidad—, con el concepto derridiano de *khora*, isomorfo como recordamos más arriba de la

⁴³ Esta imposibilidad de ver en el seno del mediodía griego, ¿no es en realidad una de las conjugaciones del verbo *μύω* (cerrar los ojos) que se encuentra en la etimología de la palabra «mística»?

serie de los *hiatos*, o bien con la huella que no se deja reducir, según estamos viendo, por ningún dualismo o monismo *griegos*.

En medio del espacio cegador de un mediodía inconfundiblemente ático, prosigue el texto, Grecia sigue revelándose: fuera ya de sí, se convierte en la Grecia ideal, la que no está en los mapas, la que resulta irreductible al *telos* de la historia y se configura como pura diferencia y elusividad solar, metafísica que es una metafórica al sustraerse a toda promesa de una esencia más allá de la esencia; pues no estamos, evidentemente, ante una Grecia *otra* como *eidos* o idea pura, sino ante una imaginalidad que se *reteje* siempre más, respunteada por criaturas imposibles que convierten la *διαφάνεια* en la omnipresencia del *φάσγαντασμα* y, por tanto, en el dominio exclusivo de lo fantástico: «En medio de la transparencia, más transparente aún, más blanco, el Partenón justifica místéricamente su existencia en el instante en que el mediodía ático alcanza su intensidad máxima y sólo circulan neraidas por el espacio cegador. La Grecia inexistente en los mapas»⁴⁴. Mimetizado por esta luz desrealizadora, lo imposible habita, pues, equiparado a un Partenón blanco que duplica en sus mármoles el gesto de la transparencia, en el ámbito de la *metaforicidad* y la *poiesis*. Sancionado por una continuidad en la historia —el Partenón— que funciona como huella que lo religa siempre a sí mismo, a su propia suprahistoricidad, lo griego se transforma aquí en el magma del puro exceso que se identifica con el dominio de la imaginación, con el tercer estado surrealista o con la superrealidad que remite a una *sobrenaturaleza* construida y construible o, más bien, autoconstruida y autoconstruible por la sola virtud de la luz griega. Dicha luz es, por tanto, a la vez natural —o, más bien, más natural que lo natural, aniquilación y redención (el «Juicio») de la naturaleza, reconstrucción *poiética* e *indemnizadora* de la vida y del tiempo de la vida, así como huella que precede a toda manifestación o a toda escritura, que siempre está *ya* ahí cuando hablamos *en griego*— y artificial, en la medida en que se desprende de la escritura del sol y se refiere siempre a una anterioridad metafórica que la desencadena pero, reinscribiéndose en su movimiento, no la satura ni la excede (Grecia, el mismo sol, lo fantástico, el mediodía). De ahí que el «Juicio», como en las experiencias de unión con Dios o con el Totalmente Otro de los místicos, resulte siempre en una recreación o restauración: a la aniquilación del mediodía, a la muerte del dios que, según Eckhart, es necesaria para ascender en el rayo de tiniebla y *desapropiarse* encontrando al otro de sí mismo, le sigue un restablecimiento —restablecimiento que es también el de la visibilidad del sol en el crepúsculo— que, tras el paso por la nada, no puede sino adquirir los

⁴⁴ «Μέσα στη διαφάνεια, πιο διάφανος ακόμη, πιο λευκός, ο Παρθενώνας δικαιώνει μυστηριακά την ύπαρξή του την ώρα που το μεσημέρι το αττικό φτάνει στη μεγαλύτερή του ένταση κι όπου μονάχα νεράιδες τριγυρνάν μες στο θαμπωτικό διάστημα. Η Ελλάδα στους χάρτες ανύπαρκτη», *Ibidem*, p. 215.

mimbres de una completa regeneración, de una reinvención que sacude hasta hacerlas indecibles las distinciones entre lo natural y lo artificial, lo inmanente y lo trascendente. Es entonces cuando Grecia, tras la *metaforá* excéntrica que la ha sacado de sí, recupera plenamente —en un proceso constantemente repetido cuya huella y cuya posibilidad determinan el espacio de lo griego— su carácter e incluso su posición —aún irreal, dado que no se trata estrictamente de un regreso— en los mapas: «Y, sin embargo, esa misma luz fulgurante, martilleante, insistente, que destruye Grecia los mediodías, la restablece de nuevo en el crepúsculo bajo los fantasmagóricos fuegos artificiales del ocaso, y después bajo la suave presencia de la Luna. Entonces Grecia se reencuentra consigo misma. Deviene de nuevo lo que en realidad es. Recupera en los mapas la posición que le corresponde. Me refiero a la posición de los sueños»⁴⁵. La luz del mediodía —intersticio o *hiato* de *revelabilidad* ella misma— destruye y reconstruye Grecia, pues, como la utopía intersticial que en el fondo es o, más bien, como la posibilidad o el (*re*)origen de toda utopía, como la *construibilidad* del paraíso. De este modo, además de ontológica, metafórica o estética —diríamos incluso retórica—, la operación de la metafísica solar se revela también *política*. Y es que la Grecia real —que es también la onírica o la fantástica— debe configurarse sobre la *espectralización* de esta luz que puede sustraerla a la linealidad enajenante de la historia —al *telos*, al significado, a la muerte, al utilitarismo o, sobre todo, a la ideología— y que se identifica con el movimiento poético que en el *Axion Estí* conduce a su reconstrucción como *cosmos textual indemne* en «El Gloria», es decir, como espacio exclusivo de la *significancia* o, en otras palabras, de la transparencia y de la escritura.

Otro mediodía griego desencadena un paraíso, en este caso marcado por el sello personal del poeta, por su firma, en el poema «Elitónisos, vulgo Elitonisi»⁴⁶. En él, como vimos en el primer capítulo de esta segunda parte, una serie de blancos o intersticios hacen de una isla situada bajo el sol del mediodía el espacio de una utopía que adquiere nítidamente los colores de la naturaleza griega auroral⁴⁷. Todo sucede

⁴⁵ «Κι όμως, το ίδιο αυτό φως, το αστραφτοβόλο, το καταγιγιστικό, το επίμονο, που αναιρεί την Ελλάδα μες στα μεσημέρια, την αποκαθιστά πάλι το ηλιοβασίλεμα κάτω από τα φαντασμαγορικά πυροτεχνήματα του δειλινού και αργότερα κάτω από την τρυφερή παρουσία της Σελήνης. Τότε ξαναβρίσκει τον εαυτό της η Ελλάδα. Ξαναγίνεται αυτό που πραγματικά είναι. Ξαναπαίρνει στους χάρτες τη θέση που της αξίζει. Θέλω να πω τη θέση των ονείρων», *Ibidem*, pp. 215-216.

⁴⁶ Se trata de un poema incluido en *Los medio hermanos* y fechado en 1971, el año de publicación de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. Es lógico pensar, por consiguiente, que se encuentra bajo la influencia del desarrollo de la «metafísica solar».

⁴⁷ Aparentemente, según la lectura de Eri Stavropulu (cfr. STAVROPULU, E. (1997), pp. 39-40), este paraíso se refiere a un pasado mítico y remoto. Sin embargo, ¿no podríamos leer la cualidad de *reorigen* constante que en el mediodía o en cualquiera de los *hiatos* de que venimos hablando consigue repetir el proceso de fundación de una utopía griega? ¿No es Grecia en este aspecto una constante *autorreconstrucción* o *auto(rre)construibilidad*? Desde este punto de vista, los pasajes que tipográficamente aparecen marcados por una sangría no supondrían sólo el relato de un presente miserable en que se encuentra sumido el poeta, alejado ya del paraíso original, como quiere

precisamente en esa «hora del juicio», con los reflejos de un sol elusivo —que se deja leer sólo en los fulgores que provoca— sobre el mar: «Refulgían las piedras de sal y en la gran / mudez del mar al mediodía nada»⁴⁸. La luz opera de nuevo una desrealización materializada en el silencio o la nada de la transparencia, en la imposibilidad de ver o de detener la mirada sobre alguna superficie. El poeta confiesa entonces haberse desprendido, como un asceta, de todo contenido, y estar, acaso como el paisaje que acaba de describir, sumido en el espaciamiento que espera una revelación surgida de su interior, originada por las mismas condiciones de su naturaleza⁴⁹. Pero es el mismo mediodía, el sol que abre implacablemente la tierra y la castiga, que vulnera las leyes físicas, el que ha reconstruido ya, en la irrealidad de la luz y del momento, en la intersticialidad que determina, el espacio griego como un paraíso, la naturaleza griega como una *sobrenaturaleza* fantástica donde las gaviotas se han convertido en ángeles de una *mediaticidad* que se extiende a todo el campo de la percepción: «El sol rompía piedras y los ángeles graznaban en lo alto»⁵⁰. Dios, la inaprensibilidad pura, es aprensible entonces en el aire, que se convierte en *mimesis de lo imposible*, médium de un traspaso que nos pone en contacto con lo abierto y *reteje* nuevamente una serie de figuras irreales, elusivas, *espectrales* e irremisiblemente diferidas —las muchachas que son también otro cuerpo de la luz y que retrazan la blancura del *himen* que *re-vela* el paraíso—; el milagro eterno (iterable) del mediodía se localiza por encima de la fortaleza griega de Megalo Castro, es decir, en el ámbito de un sol griego que se elide en su propia taumaturgia —que rehúsa ser nombrado y sólo admite esta marca geográfica de su genealogía— y que se encuentra siempre en «otro lugar», irreductible a la noción misma del *lugar* —pues, como dice el texto, el milagro apenas si «sucede», es decir, es el propio *tener lugar*— y referido oscuramente a un heliotropo que ha de desencadenar un mensaje decible sólo en griego: «Se captaba a Dios en el aire / Olía a abeja y lluvia de ayer en la montaña / Durante un instante cantando pasó a tu lado aquella que habías visto /

Stavropulu, sino la repetición de las condiciones previas a uno de los renacimientos —gracias en este caso a la poesía, la escritura o, como dice en la última estrofa, la lágrima transparente, isomorfas todas del mediodía o la luz griega— de dicho paraíso, la descripción de otro espacio de *revelabilidad*.

⁴⁸ «Φέγγαν οι αλατόπετρες και στη μεγάλη / Αλαλησιά του μεσημεριανού πελάγου τίποτα», ELITIS, O. (2002), p. 350.

⁴⁹ Del mismo modo que son las mismas condiciones naturales de Grecia —reveladas enseguida como *sobre-naturales*— las que operan la transmutación de la transparencia y el surgimiento del paraíso. Un paraíso naciente y autoconstruido que viene simbolizado a la perfección por la emersión de nuevas tierras tras la erupción del volcán de Santorini. Ese mismo proceso habrá de producirse en el interior del poeta en un presente que necesita reproducir las condiciones de ese viejo paraíso auroral por medio de la escritura y la poesía: «Así por haber vivido contra / Lo venidero y no haber / Recibido nada por fortuna / Sino mis manos todas / Ahora de nuevo sonaba / Solitario como el asceta / Antes de que de sus entrañas emerja una Nea Cameni» («Εστι για νά 'χω ζήσει αντίθετα / Στα ερχόμενα και να μην έχω / Λάβει τίποτα ευτυχώς / Παρεχτός από τα χέρια μου όλα / Τώρα πάλι ακούγομουν / Καταμόνας όπως ο ασκητής / Προτού ανεβεί απ' τα σπλάχνα του μία Νέα Καμμένη»), *Ibidem*, p. 350.

⁵⁰ «Σπούσε πέτρες ο ήλιος και ψηλά κρώζαν οι άγγελου», *Ibidem*, p. 350.

En el jardín de las ilusiones y sin embargo ni siquiera la tocaste // En otro lugar. Es en otro lugar / donde se produce el milagro perpetuo / Encima de Megalo Castro / Esta mano que devolverá / A los tiempos pasados lo inservible / Se abrirá como un heliotropo / Y correos de habla griega llevarán el mensaje»⁵¹. Y, en medio de incontables epifanías de arquetipos femeninos y desrealizaciones, como la que conduce a las casas a navegar por el mar y a los barcos por el cielo —como queriendo proclamar el imperio de la *metaforicidad*, de la anulación de la *metaforá* o el desplazamiento que veíamos implícito en estas fusiones inverosímiles de la metáfora elitiana—, un pequeño mes de julio, acaso el mismo mediodía refulgente, dictará en su fugacidad las leyes de la nueva república paradisíaca y (*sobre*)natural: «Un pequeño julio pasajero repartía / Las Leyes: cada uno su junco, proclamaba»⁵².

Volvamos sin embargo atrás por un instante. ¿Posee este sol soberano del cosmos griego, dueño de su propia metafísica, operador de la transparencia, el carácter de un origen de toda visibilidad? ¿Se sustrae a la lógica que, al menos aparentemente, instaure? ¿Sería visible fuera de su luz? ¿Puede considerársele, en pureza, anterior a lo que el mediodía o la metafísica solar determinan como su *producto*? Es posible que en las páginas anteriores, así como en sus correspondientes ejemplos, se encuentren las respuestas a todas estas cuestiones. Respuestas atravesadas siempre por una indecidibilidad que a su vez responde, diríamos, por ellas. Postular un sol externo, presente y previo a la escritura, a la textualidad que configura, paradisíaco o no, el *cosmos griego*, significaría ya romper o reabsorber la serie de los *hiatos* que viene guiando, *heliotrópicamente* también, hay que decirlo, esta lectura. Contamos ya no obstante, pues, desde el principio con el sol, con un sol, con la huella de un sol que es también su irreductible vacío o retracción y nos impulsa a girar en busca de una delimitación, *desde este lado* de la escritura, desde la superficie abierta del heliotropo, de su figura elusiva. El sol que en su retirada ha originado la necesidad, el desencadenamiento de esta escritura, por tanto, no sería visible, no existiría, en definitiva, fuera de ella. ¿No estamos ya, pues, desde el primer momento ante un origen que, reinscribiendo en cada aparición la lógica de la huella, apenas si puede configurarse como *reorigen*? ¿No se presenta el sol, indecidiblemente, como producto de aquello que presuntamente ha venido a producir, no se somete a la misma lógica que funda, no gira en suma en torno a sí

⁵¹ «Το Θεό τον έπιανες μες στον αέρα / Μύριζε μέλισσα και χθεσινή βροχή βουνού / Μία στιγμή τραγουδώντας από δίπλα σου περνούσε κείνη που είχες δει / Στον κήπο με τις αυταπάτες και όμως ούτε που άγγιζες // Αλλού. Είναι αλλού / Που το θαύμα το αέναο γίνεται / Πάνω από το Μεγάλο Κάστρο / Το χέρι αυτό που θα γυρίσει / Στους καιρούς πίσω τ' άχρηστα / Θ' ανοίξει σαν ηλιάνθος / Και δρομείς με την ελληνική λαλιά θα παν το μήνυμα», *Ibidem*, p. 351.

⁵² «Περαστικός ένας μικρός Ιούλιος μοίραζε / Τους Νόμους: ο καθείς και η λυγαριά του διαλαλούσε», *Ibidem*, p. 352.

mismo, arrebatado también por un *heliotropismo* que establece siempre, se diría que *en círculo*, una anterioridad más primitiva? La metafísica solar, cortocircuitada en su propia denominación e incapaz de albergar una presencia plena o postular el *telos* o el origen puro de un dualismo —habitada a fin de cuentas por la huella— se convierte así, como ya he dicho, en una *metafórica solar*. La transparencia o visibilidad absoluta que según sus principios opera el sol en su cenit no es sino el magma que, ocultándolo o retrayéndolo interminablemente, nos lo deja ver según un proceso de *re-velación*. ¿Cómo ver el sol *antes* de la visibilidad? ¿Cómo no entender por tanto que se encuentra siempre *después* de la luz que desprende, autoproducido como Grecia o como el discurso en el mismo gesto de su producción? Y, por esto mismo, ¿cómo no perderlo una y otra vez en una visibilidad que es demasiado plena como para detenerla en el cabo de un origen o de un fin que puedan excederla? ¿Cómo no comprender que su luz, la luz, siempre le precede, está *ya* ahí cuando él aparece, es precisamente lo que permite su inscripción y su (in)visibilidad⁵³? De la misma manera, Grecia sólo puede leerse a partir del entramado sígnico —asimismo transparencia, *δια-φάνεια* de la *significancia*— que la repite y que la constituye, que brota de su potencia *reoriginadora* y se encuentra a un tiempo antes y después de ella, desplegado y replegado sobre el eje de su intersticialidad. No hay un afuera de la escritura pues para el sol, para Grecia, para el sentido o para el absoluto.

Pero si el sol se funde y se identifica con la plena visibilidad, con la pureza de una visión que no admite *otros* y por tanto se torna en ceguera, es también porque sólo él ve, y parece imposible contemplar (¿desde qué afuera?) la cualidad misma de la visión: «El sol sabe. Desciende a tu interior para ver. Pues lo exterior / Es un espejo. La naturaleza habita en el cuerpo y desde allí se venga / Tal como en una ferocidad sagrada como la del León o la del Anacoreta / Brota tu propia flor / llamada Pensamiento»⁵⁴. ¿Cómo ver el ojo con que se mira? Y, sin embargo, la luz que precede a toda mirada presupone ya el desdoblamiento que nos permite ver aquello que no vemos, reinscrito como un simulacro cuyo modelo se retrae siempre más. La aparición del sol, su descenso a nuestro interior «para ver» —para ver por nosotros, para ver lo que vemos, para ver-se en un movimiento que no puede cesar de diferirlo—, es precisamente la generalización del *εἶδωλον*. No deja de haber un posicionamiento rilkeano en esta doctrina de la exterioridad como reflejo —como imposibilidad sustancial, pues— y de la necesidad de una mirada sin objeto, tendida

⁵³ La misma luz de la *revelabilidad* o de la palabra poética que Hölderlin ponía en marcha como gesto de lo sagrado en la luminosidad antes del día —y antes de la palabra— de «Como en día de fiesta...».

⁵⁴ «Palabra de julio» (*Las Elegías de Oxópetra*): «Ξέρει ο ήλιος. Κατεβαίνει μέσα σου να δει. Επειδή τ' απέξω / Είναι καθρέφτης. Μες στο σώμα η φύση κατοικεί κι από κει εκδικείται / Όπως σε μίαν αγριότητα ιερή σαν του Λέοντα ή του Αναχωρητή / Το δικό σου λουλούδι φυτρώνει / που τη λένε σκέψη», *Ibidem*, p. 568.

hacia lo Abierto como en la naturalidad sagrada del santo o del animal. Una mirada que en realidad se anula —igual que se anulaba en los términos la «metafísica solar» o «metafísica física»—, que es mirada de sí, desplazamiento no objetual que, como le ocurre al signo en el esquema de la *significancia*, no tiende hacia un *otro* definido capaz de saturar la visión, sino hacia la absoluta alteridad que la somete a una errancia infinita a través de la blancura de un espejo —veremos más adelante la frecuente asociación de la escritura al espejo en la obra de Elitis— que no hace sino multiplicar sucesivos simulacros del *mismo*. El sol, que en tanto visión es quien ve por nuestros ojos, sólo se nos ofrece pues como simulacro o imagen en un espejo, como reinscripción que a su vez nos necesita para ver(se), como reflexividad de la mirada que en su *heliotropismo* —en su girar sin fin en torno a sí o reproducirse en inagotables repeticiones— proclama simultáneamente la posibilidad y la imposibilidad del ver. Toda mirada se convierte entonces en tránsito o en transporte, en *revelabilidad* que espera sin esperanza un objeto de la visión, en imperio absoluto de la *metaforicidad* que somete a elaboración *poiética* incluso al sujeto u objeto que parecería dominarla desde su afuera.

No habría más que recordar los respectivos inicios de las secciones que en el *Axion Estí* parecen proclamar —o así lo afirman— la presencia tutelar del sol sobre el *cosmos* griego para entender que en Elitis la luz o la transparencia, la *mediaticidad* de lo metafórico, se encuentra siempre *ya* ahí antes de la aparición del sol que habría de desencadenarla⁵⁵. Ella es la garantía de toda inscripción, la huella o el espaciamento primordial que hacen de todo origen textual un *reorigen*⁵⁶ y a la vez abren a la posibilidad de la escritura. El propio poema, la expresión, como leíamos en el «Discurso ante la Academia de Estocolmo», parecen trazarse sobre su superficie que los compromete como testimonio. «Al principio la luz»⁵⁷, dice el primer verso del «Génesis» varias líneas antes de mencionar por primera vez al sol. Una luz que ilumina ya el mar, el éter —la esfera toda de la visibilidad—, antes de que su presunta fuente comparezca reinscrita en el interior del Poeta, cegada pues en cierto modo e inaccesible a una mirada directa. Pero, como si se tratara de una forma del

⁵⁵ Sobre esta preexistencia de la luz, cfr. COCOLIS, X. A. (1984), p. 53. Asimismo, cabe recordar de nuevo a Hölderlin en su concepción de lo sagrado o de la luz anterior al día como apertura ontológica o *revelabilidad* de la promesa, luz que nos es más próxima que ninguna otra instancia, acaso porque habitamos ya en ella. Resulta interesante a este respecto lo que dice Maurice Blanchot: «Le Sacré, c'est le jour: non pas le jour tel qu'il s'oppose à la nuit, ni la lumière telle qu'elle rayonne d'en haut, ni la flamme qu'Empédocle va chercher en bas. C'est le jour, mais antérieur au jour, et toujours antérieur à soi, c'est un avant-jour, une clarté d'avant la clarté et de laquelle nous sommes le plus proches, quand nous saisissons l'éveil, le lointain infiniment éloigné du lever du jour, qui est aussi ce qui nous est le plus intime, plus intérieur que toute intériorité», BLANCHOT, M. (1972), p. 124.

⁵⁶ Es ese mismo magma que, según hemos analizado en capítulos anteriores, permite que desde el inicio del «Génesis» exista ya la posibilidad de la memoria o del pasado, o bien impide que el punto cero de la historia que abre el texto sea algo más que un *reorigen* procedente de una borradura.

⁵⁷ «Στην αρχή το φως», *Ibidem*, p. 121.

himen, esa luz que se presenta bajo la forma de «toscas gasas de éter»⁵⁸ no se limita sólo a mostrar sino que también oculta: lejos de constituirse únicamente en el espacio sobre el que los objetos se trazan para llegar al ser, la visibilidad que instaure es en su plenitud visibilidad cegadora, imposibilidad de ver las cosas o los entes en la transparencia irreductible de los significantes, *traspasabilidad* de la *significancia* que pone en eterna retirada los significados o las esencias en sí y por lo tanto retrae el sol que podría reabsorberlos en la clausura del sentido. En su ocultación y en su promesa, en definitiva, esta luz impone la evidencia de que habitamos ya, sin poderlo evitar, en el seno mismo del *heliotropismo* y la *metaforicidad*. Su propia irreductibilidad a un origen —pues, ¿qué instancia anterior u ontológicamente superior, es decir, exterior a ella, puede haber creado esta luz que se nos da desde la primera palabra del texto, desde el inicio mismo de la locución, como *preexistente*?— parece venir a reafirmarlo. Un inicio semejante regresa, podríamos decir, en «El Gloria», como si el *Axion Estí* quisiera poner de manifiesto la iterabilidad del origen, la posibilidad implícita de repetición de la originariedad de la luz. Tras el paso por la oscuridad de la historia —allí donde, bajo el dominio de los significados y del afuera, la transparencia parecía abolida—, la acción del Poeta recupera la anterioridad de la luz. A juzgar por los primeros versos de la sección, se diría que la relación entre luz y escritura se halla aquí suspendida en la indecidibilidad: si es la escritura griega, la poesía, la que ha logrado a lo largo de «La Pasión» devolvernos a este claro donde la luminosidad se postula de nuevo como fondo de toda inscripción, como origen e imposibilidad del origen (es decir, universalidad del *reorigen* y de la huella, que determinan como repetición de una escritura anterior —en este caso el «Génesis»— toda originariedad de la luz), como secundariedad irreductible que la convierte siempre, ya, en *luz artificial*⁵⁹ (lo cual vale lo mismo que decir *sobre-natural*), al mismo tiempo este fulgor prepara la posibilidad de toda escritura, se sitúa antes del principio, antes de la «primera plegaria del hombre»: «Loada sea la luz y la primera / plegaria del hombre grabada en la piedra»⁶⁰. Se traza en cualquier caso un curioso isomorfismo entre luz y escritura, determinadas como apertura ontológica anterior al día o, mejor, como medio en que todos los entes —que se hallarán marcados así por la *significancia* de lo transparente, por la exclusiva visibilidad de lo otro de sí mismos— deberán

⁵⁸ «Γάζες αιθέρος τις αλεύκαντες», *Ibidem*, p. 121.

⁵⁹ Pues, como hemos visto en uno de los capítulos anteriores, ¿desde dónde podría loarse la luz originaria? ¿Desde qué anterioridad a sí misma, anterioridad sin duda escritural pues estamos en el ámbito de un discurso, puede proclamarse inaugurada o presente? ¿No hay que presuponer siempre en esta enunciación un sujeto o una escritura anteriores al origen, capaces de hablar desde *antes* de la luz que les da nacimiento? ¿No hallamos aquí un proceso de ocultación e indecidibilidad semejante en cierto sentido al que afecta al sol, también presunto dominador del discurso desde un afuera?

⁶⁰ «Ἀξιον Ἐστὶ το φως και η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου», *Ibidem*, p. 172.

abrirse, habitantes ya de una textualidad *indemne* y antilineal por cuanto en cada uno de ellos, en la inscripción que representan, estará diseminado el origen y el *telos* —así como su imposibilidad— de un conjunto aprensible sólo rizomáticamente, como simulacro de totalidad. Esta luz alabada por una voz indecible y espectral anterior a ella, anterior por lo tanto al propio discurso, funciona ya, en la medida en que se identifica con la transparencia, como el intersticio o el *hiato* de un *reorigen*, más concretamente como el mediodía⁶¹ en su calidad de «juicio» que marca los dos tiempos del automatismo religioso: la muerte del dios —en este caso del Poeta— y su renacimiento o promesa de renacimiento sobre la *khora* o el desierto de la *revelabilidad*. Todo el *cosmos* textual de «El Gloria», que es preciso identificar, como hemos venido repitiendo, con Grecia, que reproduce en consecuencia en su interior el gesto del *reorigen* o de la hendidura que le da nacimiento —interminablemente—, se inscribe sobre este filo del mediodía que presupone, por lo tanto, el eclipse de un sol, su ocultación bajo la trama del texto, el juego de presencia-ausencia —regeneración y retirada— que lo determina como metáfora de metáforas. Pues, desalojado ya, como veremos, de la tutela del sentido que ha sido encargada primero al Poeta y después, en este punto, a la misma escritura, es decir, a la transparencia intersticial que habría de surgir de él, el sol comparece en la primera estrofa sobre una doble secundariedad, *re-velado* bajo un repliegue o una reduplicación del *himen*: elidido primero tras la (in)visibilidad plena de la luz, cuya mención nuevamente le precede y, más tarde, subordinado en su movimiento, en su *trópica*, a las criaturas que esperaríamos hallarle sometidas: «el vigor en el animal que guía al sol / la planta que cantó y despuntó el día»⁶². No es el sol quien hace visibles animales y plantas, por consiguiente, ni tampoco quien determina desde una posición central su *heliotropismo*, sino que son ellos los que permiten la visibilidad *re-velada* del sol y lo reducen a su vez a un *heliotropismo* que remarca su secundariedad y su ineludible reinscripción en los márgenes.

En la misma línea, ¿qué es un «sol sin ocasos», tal como Elitis nos presenta la muerte en el último verso de *Las Elegías de Oxópetra*, sino la omnipresencia del mediodía, el pleno dominio de la *metaforicidad*, el *archiespaciamiento* que no nos deja ver *nada* —e impone, por tanto, la univocidad o unidireccionalidad de la mirada— en una transparencia perpetua, la del otro del signo, como hemos llamado en el capítulo anterior a la muerte? Abarcando todo el campo de la visión, acaparando el sentido de la mirada, el sol se sustrae así tanto a la linealidad del

⁶¹ No olvidemos que, en el último salmo de «La Pasión», las letras trazadas en la piedra, de las cuales «El Gloria» no parece ser sino una glosa o un efecto de transparencia y *significancia*, aparecen en pleno mediodía.

⁶² «Η αλήθεια μας στο ζώο που οδηγεί τον ήλιο / το φυτό που κελάηδησε και βγήκε η μέρα», *Ibidem*, p. 172.

tiempo que parecería condicionar su centralidad —su salida y regreso que es también salida y regreso de él y a él, en tanto origen y *telos* de la metáfora o la textualidad— como a una *trópica* convencional que lo obligaría a hacerse visible en el declive del atardecer y a iluminar, con ello, los objetos, desdoblándolos con una sombra y proclamando su realidad y su clausura en la esfera del significado. La muerte, isomorfa de la *revelabilidad* y la transparencia, es otra cosa: la persistencia del pleno mediodía en lo que lo arranca a toda forma de presencia, la imposibilidad del *ver algo* en medio de la plena visibilidad, la dirección única de la mirada hacia lo Abierto y, en definitiva, la exclusividad del sol que, mirando lo otro, se mira a sí mismo sin ver-se, configurado como un emblema de la búsqueda *heliotrópica* que se retira en su propio buscarse. Es, por ello, el ámbito de la *textualidad indemne* que en el esquema sónico y metafórico, en las sucesivas retiradas sobre las que (se) construye —*poiéticamente*—, elude toda posibilidad de acabamiento.

La metafísica solar, pues, cuenta con un sol en perpetua retirada, y reproduce en el fondo el gesto metafórico que domina *contra su voluntad* toda metafísica. Jeffrey Carson ha planteado lateralmente esta cuestión al vincular el sol elitiano a la Idea que brilla tan cegadoramente que no se la puede mirar⁶³. Ello lo asociaría al *εἶδος* que desde Platón sobrevuela y determina toda filosofía del ser. Un *εἶδος* que ya contiene por lo demás cierto sentido metafórico, en la medida en que su arquetipicidad lo sujeta desde el inicio a la repetición, a la remisión a un más allá de sí que es reproducido como huella en cada una de sus manifestaciones, en cada uno de los procedimientos inductivos que nos conducen inútilmente a buscarlo. El ser de la metafísica se retrae en la Idea, es, del mismo modo que el sol elitiano, la visibilidad que no se deja ver, el Uno que en su retirada pone en marcha el *heliotropismo* del pensamiento o de la escritura cuyo objetivo es reducir definitivamente esa huella en una posterioridad que jamás podría alcanzarse. Se diría, pues, que esta lógica de la diferencia o de la *metaforicidad* de la *physis* fundante se encuentra ya implícita, como la posibilidad de su propio desencajamiento, en el mismo origen de la metafísica, tal como ha señalado en diversos trabajos Jacques Derrida. La «metafísica solar» de Elitis, con el interminable desdoblamiento de un sol nunca presente⁶⁴, vendría en definitiva a reproducir este movimiento, con el

⁶³ Cfr. CARSON, J. (1986), pp. 442-443.

⁶⁴ En casi todos los movimientos iluministas, religiosos, místicos, en ocasiones incluso teosóficos o filosóficos, puede observarse este desdoblamiento del sol que lo retrae más allá de sí mismo. Como si el sol sensible y natural fuera en cualquier caso *demasiado poco*, como si apenas consistiera en cierta garantía de conservación del secreto que viene a testimoniar, como si hubiera que reduplicar el esoterismo, no deja de postularse otro sol, un sol inteligible e inaccesible que elude incansablemente nuestros esfuerzos por atraparlo o por encontrarlo como presencia fuera del discurso *heliotrópico* que no cesa de hablarnos de su retracción. Parte de ese discurso, y por tanto escritura que sólo viene a mostrarse *en lugar de otro*, como invisibilidad sustancial pues del verdadero, es el sol físico, devenido ya metáfora primordial.

añadido de querer ver en él un gesto griego o, por mejor decir, *el* gesto griego, aquel que lo somete todo a la escritura y a la *significancia*, trazando la totalidad de la experiencia, desde la que desata el discurso de lo humano, sobre una *metaforicidad* capaz de situarnos repetidamente en el simulacro de origen que constituye la única posibilidad de lo originario, así como en la excentricidad del giro que, lejos de querer devolvemos a la *propiedad* del Uno, nos saca —circularmente— de nosotros mismos para someternos a lo infinito de una (auto)*construibilidad poiética*⁶⁵. Pues no hay en esta *metafórica solar* que parece abarcar todo el campo de la cosmovisión de Elitis (¿cómo contemplar su *cosmos* griego si no es a esta luz, bajo y sobre este sol?), no debe entenderse así, la implicación de que todas sus metáforas sean metáfora de una sola imagen —la luz—, o de que pueda delimitarse gracias a ese sol elusivo el *corpus* de la *metafórica* elitiana⁶⁶. No se trata de que todo aquello que su poesía afirma y construye pretenda remitirnos *por otras vías*, por la vía del giro tropológico, a la *naturalidad* o *propiedad* del sol o de la luz, sino de que esos mismos elementos, en lo que tienen de originariedad indecible, de magma que compromete toda escritura, de huella siempre anterior a sí misma, se configuran ya, desde el principio, como metáfora o artificialidad que difiere la *physis* o la reconstruye en una *sobrenaturalidad* que *indemniza* los rasgos teleológicos y la mortalidad que asedian a lo natural⁶⁷. En este último aspecto, por tanto, sí hay remisión o diseminación constante, en cada uno de los signos o las imágenes, del sol y de la luz, entendidos no ya como referentes aludidos o *significados*, sino como emblemas de *significancia*, apertura o alteridad —*hiatos* que estructuran desestructurando toda su poesía— trazados una y otra vez en el gesto de la escritura y repetidos, como todos los miembros de la serie cuya circularidad nos está haciendo las veces de *guía de lectura* —la cual se construye y se prolonga sólo en el propio avance de esta lectura que se escribe, en su *heliotropismo* implícito—, en cada una de las figuras o los textos de su

⁶⁵ El gesto griego de Elitis no sería ya, pues, aun cuando en el fondo sí lo sea —bajo el mismo nombre que opera como otro nombre u otra lengua— el gesto griego que la filosofía ha tematizado como pensamiento del ser, al modo en que quería Heidegger. Una vez más, la grecidad de Elitis parece configurarse como una grecidad judía, al Oriente de su propio Oriente. No es baladí, a este respecto y a otros, el hecho de que Elitis escribe en griego y no puede dejar por tanto de responder, como hemos visto y aún veremos abundantemente, a la *prescripción* o *preinscripción* que comparece ya en sus propias palabras. Se trata de una experiencia aún más aguda que la que pueda ligar al resto de lenguas europeas con sus étimos griegos.

⁶⁶ Habrá que decir algo sobre esta cuestión cuando nos refiramos a la estructura del poema como sistema solar.

⁶⁷ No se trata, en definitiva, de que la poesía de Elitis esté articulada sobre una sola metáfora, en cuyo caso habríamos vuelto ya de nuevo al ámbito de la presencia aniquilante del ser o de lo propio, al espacio de una metafísica saturada que no requeriría la acumulación de imágenes o de escrituras para paliar la ilegibilidad del fondo de *imposible* que es la verdadera *propiedad* de todo *heliotropismo*: «Si no hubiera más que una metáfora posible, sueño en el fondo de la filosofía, si pudiéramos reducir su juego al círculo de una familia o de un grupo de metáforas, incluso a una metáfora “central”, “fundamental”, “de principio”, no habría ya verdadera metáfora», «La mitología blanca», DERRIDA, J. (2003), p. 307.

obra. Se diría que son ellos, de hecho, como hemos sugerido respecto a la transparencia más arriba, los que escriben esa obra y se escriben en ella. Pues no podría rastrearse en la *metaforicidad* del sol elitiano un deseo de regresar, tras esta salida al campo de los simulacros o los *εἶδωλα* que representa la *poiesis* o la palabra, a un sentido total perdido en el camino, ajeno y anterior a la escritura o irreducible a ella. Tras esta aurora oriental que desencaja originariamente el sentido, es preciso, de hecho, como queda de manifiesto en la imagen de la muerte de «El último de los sábados», eludir por todos los medios el *telos* del crepúsculo, impedir la clausura de la propia *metaforicidad* del sol prolongando indefinidamente su *trópica* y perpetuar el transporte de la metáfora en que todos habitamos⁶⁸. Puede leerse en la lógica elitiana de la transparencia y la metafísica solar, por tanto, una resistencia a la asimilación occidental, una profesión de fe griega que pone en juego cierta falla primordial de la metafísica —punto, hendidura o quiebra que exceden la *propiedad* y la clausura del racionalismo— para eludir la amenazante sombra de las Luces y, (re)produciendo incesantemente lo que Derrida ha llamado la *diferencia oriental*, convertirla en aquello que, sin quererlo saber, ya era: una *metafórica* cuya sintaxis, incesantemente fértil (es decir, *poiética*), se apodera de todo el campo de la experiencia para retraer sin término —sin *telos*— la posible *propiedad* del sentido o de la *physis*⁶⁹.

⁶⁸ Habla Jacques Derrida del deseo de la metafísica de reabsorber la metáfora en su verdad propia, simbolizado en un trayecto entre dos soles, el oriental y el occidental. Sería tarea de Occidente, y de la filosofía del ser, por lo tanto, hacer regresar a sí mismo, a su propiedad viva, el sentido dislocado por el amanecer de la metáfora —la cual tiende precisamente a esta reabsorción sin pérdida—, restañando así la herida de la diferencia oriental: «El giro del sol se interpreta entonces como círculo especular, retorno a sí sin pérdida de sentido, sin gasto irreversible. Este retorno a sí —esta interiorización— del sol no ha marcado solamente los discursos platónico, aristotélico, cartesiano, etc., ni solamente la ciencia de la lógica como círculo de los círculos, sino también y al mismo tiempo al hombre de la metafísica. El sol sensible, que sale por Oriente, se deja interiorizar, en el ocaso de su curso, en el ojo y el corazón del occidental. Éste resume, asume, cumple la esencia del hombre, “iluminado por la luz verdadera”», *Ibidem*, p. 308.

⁶⁹ Podríamos establecer acaso, salvando las muchas distancias existentes, un paralelismo entre esta metafórica solar de Elitis, que parte de un deseo —falso o fallido, eso no nos importa aquí— de imponer la *par-ousia*, es decir, la presencia de la esencia en el pleno mediodía, y acaba generalizando la retracción del sol y en consecuencia la metáfora, con la siguiente descripción, a cargo de Jacques Derrida, de lo que considera la *invaginación* de lo metafórico, a propósito de una célebre nota de Heidegger. La metafísica y la metafórica se encuentran ya recorridas por un mismo trazo, como he esbozado arriba: «El discurso metafísico no puede ser desbordado *en cuanto que* corresponde a una retirada del ser, a menos que lo sea conforme a una retirada de la metáfora *en cuanto que* concepto metafísico, conforme a una retirada de lo metafísico, una retirada de la retirada del ser. Pero como esa retirada de lo metafórico no deja el sitio libre a un discurso de lo propio o de lo literal, aquélla tendrá a la vez el sentido del re-plegue, de lo que se retira como una ola en la playa, de un re-torno, de la repetición que sobrecarga con un trazo suplementario, con una metáfora de más, con un *re-trazo* de metáfora, un discurso cuyo reborde retórico no es ya determinable según una línea simple e indivisible, según un trazo lineal e indescomponible. Este trazo tiene la multiplicidad interna, la estructura plegada-replegada de un re-trazo. La retirada de la metáfora da lugar a una generalización abismal de lo metafórico —metáfora de metáfora en los dos sentidos— que ensancha los bordes o que más bien los invagina. Esta paradojicidad prolifera y sobreabunda en ella misma», «La retirada de la metáfora», DERRIDA, J. (2001), p. 58.

b) *Διαφάνεια* o *διαύγεια*: *transparencia y significancia o el misterio en la luz ab-soluta*

Pero, abandonando el sol por un instante, conviene detenerse brevemente en el concepto mismo de transparencia. El cual resulta absolutamente fundamental para comprender, incluso en una dimensión que podríamos llamar técnica⁷⁰, la obra de Elitis. Aludido bajo dos nombres que poseen prácticamente la misma relevancia, *διαφάνεια* y *διαύγεια* (el último de los cuales, aun sabiendo que ambos comparten los mismos valores y se complementan semánticamente, enlazados por el haz de una misma noción, traduciré por «translucidez»), proliferan sus explicaciones y sus referencias⁷¹ —más acaso que las de la metafísica solar que lo desencadena—, en

⁷⁰ Ya el crítico Maronitis, como Elitis confiesa en la entrevista con Ivar Ivask, mencionó en su momento la enorme transparencia o translucidez que regía las imágenes y los poemas de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. Objetos que dejan ver otros objetos, paisajes transparentes que remiten siempre más allá (como en «El analfabeto y la bella», de *Seis y un remordimientos por el cielo*), la materia que pierde opacidad y se abre dejando ver secretos que son un tránsito metafórico hacia otro ámbito (el cuerpo del muerto que permite contemplar en su interior elementos naturales en «Autopsia», también de *Seis remordimientos...*), etc. Esta sucesión encadenada de imágenes es en efecto especialmente frecuente en *El Árbol de Luz*, pero también domina una general translucidez en el *Diario de un abril invisible*, donde la irrealidad de la muerte sobrevuela casi todos los textos. Es reseñable que una de las manifestaciones más evidentes de esta transparencia que afecta a todo el universo en un momento de desencadenamiento concreto —sea la causa la luz del mediodía u otro intersticio cualquiera— es el aligeramiento y suspensión de grandes masas de materia, como las montañas, que tienden a elevarse y sutilizarse imperceptiblemente. Sucede por ejemplo en el poema «Versículos místicos», de *Los medio hermanos*, en la entrada «Domingo, 3M», del *Diario de un abril invisible*, o en «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido», de *Las Elegías de Oxópetra*, donde además un instante de revelación asociado a la muerte hace transparente el cuerpo del poeta, a través del cual, se dice, se ven «cosas nunca antes desveladas», cfr. ELITIS, O. (2002), pp. 551-552. En todos estos casos el mundo se desrealiza, como leíamos en el ensayo sobre el mediodía griego citado más arriba, y las leyes físicas parecen suspenderse para dejar paso a unas leyes *sobre-naturales*, refundadas sobre la lógica poética del instante, de la *construibilidad* griega y de la superrealidad.

⁷¹ Como si se tratara de remarcar y retrazar aun en las unidades más mínimas, diseminándolo por doquier, el esquema general de la transparencia o, más bien, de lo transparente, encontramos a lo largo de la obra de Elitis una serie de imágenes recurrentes que en ocasiones parecen aludir, *indecidiendo* las esferas de la forma y el contenido —como veremos enseguida que es característica de la propia transparencia o de la luz griega—, al conjunto del poema en tanto estructura transparente u operadora de la transparencia. Acaso la más importante de todas ellas, aunque no la más frecuente, sea el cristal, vinculado directamente, en opinión de Elena Cutriano (cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 205), a una consideración técnica del poema que procede ya del surrealismo y que en Elitis adopta también la forma del prisma (de donde el término elitiano *poesía prismática*). En textos como *El monograma* o «Elegía de Grünigen», que sería demasiado prolijo citar, el cristal aparece operando en su transparencia interesantes traslaciones de sentido, o bien emblematizando la fuerza misma de la poesía como *espectralidad* irrompible a la par que sutil y abierta a una incesante imaginalidad ajena. Mucho más frecuente es la gota de agua, que he mencionado en el capítulo anterior, símbolo según Lina Lijnará (LIJNARÁ, L. (2002), p. 145) de lo femenino —no hay que olvidar que he situado dentro de este capítulo a las muchachas, o el eterno femenino, como uno de los *cuerpos de la luz* aliado según veremos a la transparencia—, y evocadora asimismo de otras valencias enhebradas en la serie del *hiato*: lo mínimo, el punto, lo poético, el círculo o el microcosmos. El propio Elitis confiesa en «Lo público y lo privado» que la gota de agua representa para él, según la lógica de la analogía, el concepto de transparencia: «Y, sin embargo, en ningún lugar encuentro tan nítidamente perceptible el concepto de inocencia como en las hierbas aromáticas. Igual que el de claridad y transparencia en una

ensayos y poemas del autor, así como en el discurso crítico que se le ha dedicado. Elitis le concedió, especialmente a partir de la década de los sesenta, una gran importancia como factor griego que podía establecer *de una vez por todas* la diferencia con el pensamiento y la filosofía occidental, enlazando a Grecia con todas las disidencias que en el seno de la modernidad europea habían conspirado en busca de una *luz otra*, purificadora y resacralizadora de los excesos de las Luces (o, más bien, retrotrayendo todas esas disidencias a una suerte de espíritu griego inmemorial, suprahistórico y subyacente a todos los intentos de un pensamiento humano integral y trascendente, sagrado en el sentido hölderliniano y heideggeriano del término). Además de la referencia inaugural en su discurso de recepción del Nobel —que implica que hablar o expresarse en griego es hacerlo ya dentro de la transparencia, impulsados por ella, obligados a servirle de testimonio y, lo más importante, a prolongarla en la escritura—, en «Analogías de luz», la entrevista con Ivar Ivask que en la madurez de su carrera pareció servirle como manifiesto de poética —y que, no hay que olvidarlo, apareció por primera vez en inglés, en la revista norteamericana *Books Abroad*, dirigida pues a un público occidental que se podía suponer ávido del exotismo de un «color griego», es decir, de la insistencia en una singularidad nacional frente a Occidente y la modernidad que en la propia Grecia sería recibido

gota de agua resplandeciente» («Κι όμως, πουθενά δε βρίσκω αισθητοποιημένη με τόση ενάργεια την έννοια της αθωότητας όσο στα μυριστικά χόρτα. Όπως της καθαρότητας και διαφάνειας σε μία λαμπερή νεροσταγόνα»), ELITIS, O. (1993), p. 348. Otras apariciones de la gota de agua asociada en su transparencia a conceptos como el bien o la pureza —vinculables asimismo a lo poético o a la justicia de la intersticialidad del sol— se dan por ejemplo en «El sueño de los valientes» (donde, encarnada en una muchacha llamada «Virtud», redime a un mundo clausurado sobre la oscuridad de la historia), en «Versículos místicos» (donde se convierte en el medio dentro del cual pronunciar o producir el milagro) o, particularmente, en el poema de *María Nefeli* «La gota de agua», que alude a ella como el espacio de la totalidad en que, de acuerdo con la lógica del automatismo religioso o de la *resacralización* poética —que operaban ya, acabamos de verlo, en el mediodía—, el mundo se hace y se deshace, la muerte es vencida e *indemnizada* y el cosmos se refunda según una infinita (in)visibilidad: «Todo una gota / de hermosura temblando en las pestañas; / una pena transparente como un monte Atos colgado del cielo / con infinita visibilidad / donde todo se hace y se deshace / se arrodilla a la Muerte y se vuelve a levantar fortalecida / y cae de nuevo sin fuerzas se hunde en el abismo. // Sola la gota poderosa sobre el abismo» («Όλα μία σταγόνα / ομορφιάς τρεμάμενη στα τσίνορα: / μία λύπη διάφανη σαν Άθως κρεμάμενος από τον ουρανό / με απέραντη ορατότητα / όπου τα πάντα γίνονται ξεγίνονται / γονατίζει ο Χάρος και ξανασηκώνεται πιο δυνατός / και πάλι πέφτει ανίσχυρος βυθίζεται στα βάραθρα. // Μόνη της η σταγόνα σθεναρή πάνω απ' τα βάραθρα»), ELITIS, O. (2002), p. 377. La última de estas imágenes de lo transparente puede considerarse una simple variante de la gota de agua: la lágrima. Se trata en general de una forma de la *revelabilidad* o la Anunciación: en «Elitónisos, vulgo Elitonisi» se dice como conclusión que «las lágrimas son también / Una patria que no desaparece. / Allí donde una vez brillaron ha llegado más tarde la verdad» («τα δάκρυα είναι κι αυτά / Πατρίδα που δε χάνεται / Κει που γυαλίσαν κάποτε ύστερα η αλήθεια ήρθε»), *Ibidem*, p. 352, y en «Comagene la desaparecida» su refracción del sol abre el camino hacia una nueva conquista de lo sagrado: «Oblicuos pasan los rayos / A través de las pestañas, y hacen brotar un arco iris / Sobre la lágrima salobre. Desde allí la luz de los Magos / Y el camino hacia el lugar donde la Adoración puede / Adquirir otro sentido» («Λοξές περνάν οι αχτίδες / Από τα ματόκλαδα κι ίριδα πάνω στ' αρμυρό / Το δάκρυ βγάνουν. Από κει το φως των Μάγων / Κι η πορεία για κει όπου η Προσκύνησις άλλο νόημα / Ν' αποκτήσει γίνεται»), *Ibidem*, p. 564. No hay que olvidar a este respecto que la lágrima representa a la perfección la suspensión del *lugar*, la indecidibilidad entre el afuera y el adentro, entre la forma y el contenido, que veremos enseguida encarnar a la transparencia.

también con complacencia—, hay un par de menciones cruciales. En la primera, Elitis se declara «a favor de la transparencia», contraponiéndola ya como valor oriental al racionalismo europeo y asociándola a la liberación de la mirada, de los sentidos y de la imaginación (una cierta *φανταστική* enhebrada como hemos visto en el vocablo *διαφάνεια*) que el surrealismo había proclamado: «Estoy a favor de la transparencia. Como he escrito en un poema, “me he vendido por la transparencia”. Le he dicho que censuro el racionalismo europeo, veo con escepticismo su clasicismo, y siento que la brecha abierta por el surrealismo supuso una auténtica liberación de los sentidos y de la imaginación»⁷². Puede no haber nada de arbitrario o crédulo en la afirmación, a la altura de 1975 —una vez fracasado el proyecto surrealista de «cambiar la vida» y reabsorbido el movimiento por una historia de la cultura occidental que según algunos ensayistas sólo había venido a reafirmar en viejas posiciones⁷³—, de que el surrealismo supuso una «brecha» sobre la piel del racionalismo europeo y de la modernidad. Se trata, acaso, de buscar una mutua genealogía de prestigio para dos elementos, la grecidad y el surrealismo, cruciales a la hora de establecer una radical cesura que es un puente: el que ha de hacer admisible en el interior de Grecia al surrealismo y sus representantes como emblemas de la auténtica cultura de la nación, de su espíritu más profundo, y el que ha de presentar los valores griegos en el exterior como una alteridad atractiva y a un tiempo asimilable por la cultura occidental, una suerte de margen no sólo geográfico sino también estético o ideológico, sobre el cual poder pensar una renovación general del pensamiento. Un deseo de «helenización de los bárbaros» repetidamente mencionado por la intelectualidad griega —segura durante gran parte del siglo XX de que Grecia podría o debería *volver* a encabezar los destinos de la ética y la estética universales— que encontraría en esta brecha radical la justificación perfecta. Pues, extrayendo de la corriente general de la cultura europea al surrealismo y las vanguardias, en la cual y contra la cual sin duda encuentran su más pleno sentido —por no mencionar que es imposible concebir la cultura occidental en la modernidad sin estos intentos de autosabotaje o autorrefundación—, Elitis consigue presentar a Grecia y su transparencia a un tiempo como alteridad absoluta, potencia oriental que ya respondía, desde siempre y de modo natural —es decir, sin el esfuerzo de una elaboración intelectual—, a las pretensiones de estas disidencias (sin riesgo alguno de reductibilidad por parte del Occidente contra el que se combate), y

⁷² «Είμαι υπέρ της διαφάνειας. Όπως έγραψα σ' ένα μου ποίημα, “πουλήθηκα για τη διαφάνεια”. Σας είπα ότι επικρίνω τον ευρωπαϊκό ορθολογισμό, βλέπω με σκεπτικισμό τον κλασικισμό του, και αισθάνομαι πως το ρήγμα που άνοιξε ο υπερρεαλισμός υπήρξε μία πραγματική απελευθέρωση των αισθήσεων και της φαντασίας», ELITIS, O. (1979), p. 200.

⁷³ Así el situacionista Raoul Vaneigem, que en 1977 publicó bajo el pseudónimo Jules-François Dupuis (el hostelero que firmó el acta de defunción de Lautréamont) una perspicaz y crítica *Histoire désinvolte du surréalisme*, cfr. DUPUIS, J.-F. (2004).

como fuerza que puede reconstruir o regenerar toda la cultura europea desde dentro gracias a su *sacralidad* inherente. A partir de ahí, no es preciso sino adscribir la *luz otra* que desde el romanticismo la literatura y el iluminismo han buscado⁷⁴ contra las Luces de la tecnociencia, la filosofía, o la historia, o contra la luz declinante de la religión institucional, a la transparencia o la translucidez griega, para conseguir completar el cuadro. Así, Elitis no duda en relacionar directamente esa luz renovadora con la translucidez que comparece en la técnica de sus poemas y que, en su opinión, es un factor esencial y exclusivamente griego, trasladado según las analogías o las correspondencias desde la naturaleza del país —ya una *sobrenaturaleza* por cuanto Grecia, como veremos más adelante, se adecua perfectamente y sin necesidad de teorías a la noción de superrealidad o utopía poética— a la artificialidad de la poesía: «No acepto la pureza del intelecto, eso que los franceses llaman “la belle clarté”. No, yo creo que aun la cosa más absurda puede convertirse en *transparente*. La *transparencia* es probablemente el único elemento que domina hoy en mi poesía. El crítico Maronitis lo ha entendido. Dice que en mi libro *El Árbol de Luz* hay una sorprendente transparencia. Con transparencia me refiero a que tras una cosa concreta puede verse algo distinto, y tras eso a su vez otra cosa, sucesivamente. Es esta especie de translucidez lo que he pugnado por conseguir. Me parece algo esencialmente griego. La transparencia que existe desde un punto de vista natural en la naturaleza, se traslada a la poesía. Sin embargo, como le he dicho, lo que es transparente puede al mismo tiempo ser completamente absurdo. La claridad que me interesa no es la de la razón (*ratio*) o el intelecto, ni la *clarté* tal como la asumen los franceses y en general los occidentales»⁷⁵.

Como vemos, el absurdo o el misterio pueden ser transparentes. Lo indescifrable o incomprensible, también, como queda claro en la apertura del poema «Villa Natacha»: «Tengo algo transparente e incomprensible que decir»⁷⁶. Se trata de una cualidad sustancialmente griega, propia de una luz que no puede dejarse reducir por la claridad y el desvelamiento de las Luces, sino que debe reforzar

⁷⁴ Como ejemplo podría aducirse el deseo de transparencia presente en Novalis, quien la considera una operación del espíritu destinada a romper la opacidad del mundo y originar un paraíso, cfr. BÉGUIN, A. (1978), p. 258.

⁷⁵ «Δεν αποδέχομαι την καθαρότητα της διάνοιας, εκείνο που οι Γάλλοι ονομάζουν “la belle clarté”. Όχι, νομίζω ότι ακόμη και το πιο παράλογο πράγμα μπορεί να γίνει *διαφανές*. Η *διαφάνεια* είναι πιθανώς το μοναδικό στοιχείο που κυριαρχεί σήμερα στην ποίησή μου. Ο κριτικός Μαρωνίτης το έχει καταλάβει. Λέει ότι στο βιβλίο *Το Φωτόδεντρο* υπάρχει μία εκπληκτική διαφάνεια. Λέγοντας διαφάνεια εννοώ ότι πίσω από ένα συγκεκριμένο πράγμα μπορεί να φανεί κάτι διαφορετικό, και πίσω από αυτό ξανά κάτι άλλο, και ούτω καθεξής. Αυτό το είδος της διαπερατότητας αποτελεί ό,τι *πάσχισα* να επιτύχω. Μου φαίνεται πως είναι κάτι το ουσιαστικά ελληνικό. Η διαφάνεια που υπάρχει από άποψη φυσική στη φύση, μεταφέρεται στην ποίηση. Ωστόσο, όπως σας είπα, εκείνο που είναι διαφανές μπορεί ταυτόχρονα να είναι ολωσδιόλου παράλογο. Το δικό μου είδος καθαρότητας δεν είναι εκείνο του λόγου (*ratio*) ή της διάνοιας, ούτε η *clarté* όπως τη δέχονται οι Γάλλοι και γενικά οι Δυτικοί», ELITIS, O. (1979), pp. 201-202.

⁷⁶ «Έχω κάτι να πω διάφανο κι ακατάληπτο», ELITIS, O. (2002), p. 346.

incesantemente su poder *re-velador* comportándose al modo de una *textualidad*: *retejiendo*, en definitiva, el *himen* que ha de diferir siempre más el sol o el sentido. Por eso acaso la transparencia, escindida sin pérdida entre elemento de contenido y recurso técnico⁷⁷, constituida en el magma o la cadena dentro de la cual se inscribe cualquier expresividad griega —convertida, en suma, en lo que (se) escribe cuando se escribe en griego—, se remarca como indecidibilidad sustancial de todo decir y, eludiendo una operación crítica al uso que habría de rastrear bien el *tema* o bien la *estructura* de la obra, suspende en opinión de Elitis la oposición occidental entre la forma y el contenido⁷⁸. Dejando a un lado hasta qué punto esa oposición sea «occidental», y hasta qué punto necesite ser proclamada explícitamente su suspensión para que sobrevenga, parece claro que la transparencia está actuando aquí, en su repliegue constitutivo y en su diseminación, como una más de las formas del *hiato*, a la vez eslabón de la serie *heliotrópica* en que estamos leyendo y rasgo definitorio de toda ella, gesto que la domina *formalmente* y contenido hacia el cual nos dirige por diversos caminos. Como un blanco trazado sobre blanco, luz del mediodía que se inscribe sobre la luz que precede a todo discurso, la transparencia se dobla y se repliega para multiplicar, como *khora*, sus producciones, y atravesar la

⁷⁷ Elena Cutrieanu ha vinculado de hecho la transparencia a aspectos casi exclusivamente técnicos de la poética elitiana, en especial a la concepción de la imagen y a la idea, de resabios bretonianos, del poema como prisma, cristal o, en una innovación elitiana que como he anunciado comentaremos más adelante, sistema solar. Según ella, la perfecta visibilidad de la imagen central que en opinión de Elitis ha de vertebrar todo el poema es propiciada por la transparencia del resto de las imágenes, que supone de este modo una suerte de aplicación de la teoría a la práctica de la poesía, una suerte de traspaso de la metafísica solar al terreno de la expresión griega, cfr. CUTRIEANU, E. (2002), p. 205. No resalta la autora, en cambio, el valor de indecidibilidad y la coherencia con otras elecciones poéticas que puede suponer este recurso, ni cómo condiciona, situándola en un filo difícilmente determinable según un método puramente descriptivo, sea en el ámbito de lo que consideramos la forma o la estructura, o en el ámbito del contenido o el tema, la operación crítica.

⁷⁸ En el pasaje de «Crónica de una década» que he citado más arriba, donde el autor se refiere a la metafísica solar y a sus intentos de *helenizar el surrealismo* conduciéndolo a su *época clásica*, la reflexión sobre la posición del sol en el cosmos griego, la transparencia y la estructura del poema como sistema solar, que veremos después, se encuentra salteada por este pasaje donde Elitis proclama como piedra de toque de la técnica *verdaderamente* griega que aún está construyendo la abolición de la separación radical entre forma y contenido que cristalizará finalmente en el *Axion Estí* (aspecto respecto al cual, marginalmente, podríamos preguntarnos: ¿supone esto realmente una innovación griega o un hallazgo concebible como tal en una fecha tan tardía como el final de la década de 1940?): «Desde ese momento empezó a desarrollarse lentamente en mi interior la idea de que la técnica hoy en día no puede tener sentido más que en la medida en que llegue realmente al punto sublime de *volverse ella misma parte del contenido*. Y de que precisamente por eso *ha de ser un hallazgo personal y no un método dado*. La Arquitectura, para mí, no significaba un andamio colocado desde antes. Más aún, no tenía nada que ver con la búsqueda de excentricidades formales que gustan de cultivar las épocas decadentes. No constituía en modo alguno un regreso nostálgico a la antigua veneración por la forma» («Από τότε άρχισε σιγά-σιγά να σχηματίζεται μέσα μου η αντίληψη ότι δεν μπορεί να έχει νόημα η τεχνική σήμερα παρά μόνον εαν φτάνει πραγματικά στο υψηλό σημείο να γίνεται κι αυτή μέρος του περιεχομένου. Και ότι για τούτο ακριβώς οφείλει να είναι μία επινόηση προσωπική και όχι μία μέθοδος δοσμένη. Η Αρχιτεκτονική, για μένα, δεν είχε τη σημασία μίας από τα πριν στημένης σκαλωσιάς. Πολύ περισσότερο, δεν είχε σχέση με τις επιδιώξεις των σχηματικών ιδιορρυθμιών που αγαπούν να καλλιεργούν συνήθως οι εποχές της παρακμής. Δεν αποτελούσε με κανέναν τρόπο μία νοσταλγική επιστροφή στην παλαιά μορφολατρία»), ELITIS, O. (2000), pp. 449-450.

poesía elitiana al modo del *hiato* desestructurante que a un tiempo engloba y se deja englobar, origina y es originado, en una suspensión general de las fronteras que conspira a la vez contra todos los dualismos y todos los monismos, insertando la huella —anterioridad y posterioridad a sí misma de la luz, del sol, de la escritura— como desencajamiento de la clausura entre el *adentro* y el *afuera* y como determinación de la que podríamos llamar *diferencia griega* o brecha oriental. Todo significado jerárquico o teológico, todo contenido que aspire a gobernar el poema o la obra desde *afuera* como reductibilidad a un lenguaje no metafórico, como sustracción al transporte de la *metaforicidad*, todo *logos*, en suma —y, en consecuencia, también el sol que habría de gobernar desde las alturas de lo propio la escritura—, es subvertido o cuestionado, *desapropiado* de principio por una operación poética de la transparencia que se sitúa del lado de lo *παράλογο* (absurdo o irracional), lo que no está sujeto a *logos* o habita en y contra sus márgenes, es decir, sobre el filo de la textualidad. La transparencia no opera pues desde el espacio exclusivo del contenido, ni tampoco propone una *clarificación* de los significados por medio de sutilizar la materia de la escritura. No es *tema* o *estructura*, ni podría buscarse en ellos, sino indecidibilidad de ambos conceptos, espacio de apertura y cierre fulgurantes, y nunca culminados, del proceso de lectura-escritura, *metaforicidad* identificada con el *himen* que *re-vela* siempre más, invisibilizándolos en su mostración, los objetos o nociones sobre los que trabaja. En ese filamento, que es también el del sol, el de la poesía y, lo más importante, el de la grecidad, es donde habremos de rastrear su funcionamiento.

Ningún pensamiento crítico de las Luces o del sentido propio sería capaz de dominar o determinar, *decidiendo* sobre su adscripción o su sustancia, la luz griega⁷⁹. Citándola como el elemento que condiciona el carácter griego de una estética, un arte o una ética contrapuestas siempre al modo de ser occidental y definidas por cierta pureza, Elitis se apresura en «Antes que nada, la poesía» a subrayar su irreductibilidad a cualquier *logos* externo con pretensiones de exactitud o *propiedad*. Y ello acaso porque la clave no reside tanto en poder determinar qué es, sino, como se lee enseguida, en poder ponerla en funcionamiento en tanto puro transporte o *metaforicidad* de las analogías que rigen atemporalmente el cosmos, todo cosmos,

⁷⁹ Eso es lo que parece decirnos Elitis en el salmo séptimo de «La Pasión», donde entre los elementos que han hecho fracasar el intento occidental de conquista física, intelectual y moral de Grecia se encuentra la luz, irreductible a toda mecanización tecnocientífica o a todo *logos* externo. Su carácter suprahistórico e indeterminable excede indecidiblemente toda sistematización y se sustrae incluso a la violencia implacable de la maquinaria bélica y tecnológica occidental: «Trajeron / al Sabio, al Constructor y al Geómetra / Biblias de letras y de cifras / toda la Sumisión y Fuerza / dominando la luz antiquísima. / Y la luz no se ligó nunca a su techo» («Εφεραν / τον Σοφό, τον Οικιστή και τον Γεωμέτρη / Βίβλους γραμμάτων και αριθμών / την πάσα Υποταγή και Δύναμη / το παμπάλαιο φως εξουσιάζοντας. / Και το φως δεν έδεσε ποτέ με τη σκέπη τους»), ELITIS, O. (2002), p. 147.

griego. También, evidentemente, porque dicha luz es *himen*, intersticio de *re-velación* o *revelabilidad* que garantiza a la expresividad griega a un tiempo la constante apertura a la alteridad de lo Abierto, la visión o la producción de lo Otro o del absoluto —la Anunciación que es *poiesis* o, como se lo llama en este texto, «el destello de otra vida»—, y la preservación en su integridad de lo inmanente o de lo humano, del ojo que gracias al deslumbramiento fundacional de esta transparencia puede contemplar lo *imposible* sin perecer o deslumbrarse: «¿Qué es aquello que, cuando el destello de otra vida se deja deslizar en la nuestra, no alcanza a alterar las cosas en una longitud kilométrica de transformaciones, como en otros lugares, sino que logra simplemente a una profundidad kilométrica transmutarlas? Nadie está en posición de contestar con certeza. Muchos han hablado de la luz, pero, añadido, ¿quién nos ha dicho nunca, en el vasto ámbito del pensamiento crítico, lo que significa “luz”? Considero que es más prudente llegar a lo sustancial y a lo grande a través de la analogía de una escala humilde »⁸⁰. Nadie está *en posición* de contestar con certeza, es decir, nadie puede habitar en el exterior de la luz o la *metaforicidad* griega y emitir desde allí su veredicto.

La grecidad, junto con su expresividad y su estética, por tanto, residen en el filo de este exceso donde, lo hemos visto ya repetidamente, se construye la experiencia de lo humano por medio de su *desapropiación*. Ninguna forma o contenido, ningún significado o *telos*, permanecen en pie ante la potencia intersticial de la transparencia griega, que ha de ser en su inaprensibilidad, en su irreductibilidad al *logos* o al dualismo occidental, en su capacidad de apertura a una textualidad *indemne*, el modelo y el objeto, a la vez, del arte o la poesía con que la Grecia actual obedecerá a un tiempo a su espíritu inmemorial y a los condicionamientos de su paisaje y su naturaleza —indistinguibles ya, en el reinado de esta luz que es también el magma de las analogías deterministas, de los valores estructurales, lingüísticos o sintácticos que deben regir su expresión—, y liderará un nuevo *reorigen* válido para la entera humanidad. Se trata, no obstante, de un argumento latente y generalizado entre un amplio sector de la *intelligentsia* nacionalista del país. Ya Periclís Yanópulos, en su ensayo de 1902 citado más arriba, «La pintura contemporánea», aludía en términos muy semejantes a una translucidez (*διαύγεια*) de la luz griega en pleno mediodía, que debía servir como modelo para una representación artística verdaderamente autóctona. Para ello, era preciso no sólo imitar el paisaje ático

⁸⁰ «Τί είναι εκείνο που, όταν η λάμψη μίας άλλης ζωής αφεθεί να περάσει μέσα σε τούτη, δε φτάνει ν' αλλοιώσει, όπως αλλού, σ' ένα χιλιομετρικό μήκος μεταμορφώσεων τα πράγματα παρά κατορθώνει απλώς σ' ένα χιλιομετρικό βάθος να τα μετουσιώσει; Κανείς δεν είναι σε θέση ν' απαντήσει με βεβαιότητα. Μιλήσανε πολλοί για το φως, αλλά, προσθέτω, ποιος μάς είπε ποτέ, στο αναπεπταμένο πεδίο της κριτικής σκέψης, τί σημαίνει “φως”; Είναι πιο φρόνιμο, βρίσκω, να φτάνει κανείς από την αναλογία μίας κλίμακας ταπεινής στα ουσιαστικά και στα μεγάλα», ELITIS, O. (2000), p. 38.

desrealizado por el sol cenital como potencial contenido pictórico, sino también su fuerza *formal* o *poiética*, lo que él mismo tenía de elaboración artística o artificialidad (*sobrenaturalidad*), *mimesis de lo imposible* capaz de transmutar los objetos y convertir el cosmos en un entorno fantástico, en la pantalla sobre la que lo inverosímil, lo absurdo o lo que no se encuentra sujeto a *logos* —es decir, una acumulación imaginal o fantasmática carente de sentido reductible por el intelecto— se hace visible como *naturalidad* de lo imaginario tras superficies un instante antes opacas: «Entonces, cuando las hierbas, como sublimes joyas de una sutileza, una gracia y una hermosura majestuosas, cuando las montañas viven su vida más alta y más intensa, todo, desde la piedra hasta el insecto, hasta el cordero y hasta el hombre, se perfila con la mayor transparencia (*διαύγειαν*) en la luz inmaculada desde una distancia de leguas, componiendo el conjunto un universo fuera de toda realidad, un mundo enteramente ideal, poético, creado todo él por artistas, poetas, pintores y escultores, un mundo ideal en grado máximo, el más fabuloso de los mundos y, sin embargo, *real*»⁸¹. En esta descripción se halla implícito un rechazo del arte realista o figurativo de Occidente, ese arte plagado de sombras y claroscuros, de elaboraciones mentales y trampas *esclarecibles* por el intelecto, y gobernado por un tematismo aislable de la técnica o la forma, que Elitis rechazaba como herencia del Renacimiento. Contra él, Yanópulos ofrece también la indecidibilidad oriental de una luz que da muestras de ser, en su propia naturalidad, *artificial*, *sobrenatural* por cuanto más natural que lo natural, carente de un cuerpo que la origine e indomable desde un discurso exterior que pretendiera explicar su cualidad ontológica. Es una luz que la mirada encuentra siempre ya ahí, como el *tener lugar* de los objetos que se (re)generaran incesantemente a sí mismos sobre su *revelabilidad*, intercambiando e *indecidiendo* además los ámbitos de lo real y lo irreal, lo material y lo inmaterial, lo formal y lo sólido: «Me refiero aquí a la naturaleza cuya luz llega sin que se sepa cómo, sin que se sepa de dónde, como si los objetos desprendiesen su propia luz; cuyos colores son como de materia, como sólidos, como tangibles; cuya tierra y volúmenes devienen tan inmatrimales, tan puramente formales, que [...] el espectador del Himeto contempla un monte cambiante de forma y de ropajes a cada segundo desde el amanecer hasta el anochecer, alargándose, achicándose, adensándose, sutilizándose, ensanchándose, estrechándose, acercándose, alejándose, hasta el punto de que llega a pensar que es imposible que lo que tiene ante sus ojos sea un monte,

⁸¹ «Τότε, όταν τα χόρτα, ως ύστατα κοσμήματα, λεπτότητος, χάριτος, ωραιότητος αριστοκρατικωτάτης, όταν τα βουνά ζουν την υπερτάτην και εντονωτάτην των ζώήν και όλα, τα πάντα, από τον λίθον έως το έντομον, έως το πρόβατον και έως τον άνθρωπον διαγράφονται εις το άσπilon φάος με την υστάτην διαύγειαν από μιλίων απόστασιν, παρουσιάζοντα όλα μαζί, ένα κόσμον εκτός πάσης πραγματικότητος, ένα κόσμον ολόκληρον ιδανικόν, ποιητικόν, πλασμένον ολόκληρον από αριστοτέχνας, ποιητάς και ζωγράφους και γλύπτας, κόσμον ιδανικώτατον, τον ονειρωδέστερον των κόσμων και όμως *πραγματικόν*», YANÓPULOS, P. (1988), pp. 38-39.

una mole rocosa, es decir, un objeto sólido, y más cuando en las horas del crepúsculo se enardece, refulge, estalla en medio de una infinita y voluminosa luz de amatista, y llega hasta el Zapion»⁸².

Se diría que siguiendo estas y otras reflexiones, tan populares como indiscutidas en los círculos intelectuales griegos de su generación, Elitis ahonda en la oposición entre transparencia o luz griega y *clarté* europea gracias a una noción que servirá tanto para postular nuevamente una singularidad expresiva de lo griego como para atraer el espíritu fundamental de la modernidad poética o del surrealismo antirracionalista a las aguas de una difusa grecidad que estaría ya operando en él desde el principio. Se trata del desarrollo de lo que en «Analogías de luz» hemos leído como «el absurdo transparente», o la transparencia *paralógica*: la idea de que en Grecia la transparencia, considerada como en Yanópulos una luz absoluta (magma primordial e indecible carente de un foco emisor, sin origen, sin ataduras, sino superficie de inscripción y de *poiesis*), es, contra lo que sucede en un Occidente que lo emboza tras las nieblas de la noche —y aquí podríamos contraponer la medianoche occidental como *lugar* de comunicación con otros mundos al mediodía griego—, el espacio del misterio, de lo enigmático, de la invisibilidad del secreto en medio de la plena visibilidad de la *significancia*⁸³. Lo irreal o lo trascendente, lo *imposible* que es *objeto* de mimesis en esta luz —no cabe decir aquí, como podrá comprenderse, *bajo esta luz*— presupone una claridad ambigua, la claridad que, dejando ver siempre *otra cosa*, no deja ver finalmente sino *lo Otro*, la alteridad absoluta que ciega en la medida en que se sustrae a toda mirada omniabarcadora o a toda dimensión puramente objetual. En la definición de transparencia que Elitis da en «Analogías de luz», y que hemos revisado más arriba, parece remarcarse esta dimensión de la otredad: «Con transparencia me refiero a que tras una cosa concreta

⁸² «Εδώ εννοώ την φύσιν, της οποίας το φως έρχεται, αγνοεί τις πώς, αγνοεί τις πόθεν, σαν αυτά τα αντικείμενα να ήσαν αυτόφωτα, της οποίας τα χρώματα είναι σαν από ύλην, σαν στερεά, σαν απτά, της οποίας τα χώματα, οι όγκοι, μεταμορφούνται εις άύλα και μορφοφανή τόσον, ώστε [...] ο θεατής του Υμηττού να βλέπη ένα βουνόν, αλλάζον σχήματα και φορέματα κάθε δευτερόλεπτον, από τα ξημερώματα έως τα νυκτώματα, ψηλώνον, χαμηλώνον, ογκούμενον, λεπυνόμενον, πλαταίνον, στενεύον, πλησιάζον, μακρυνόμενον, ώστε να αδυνατή να πιστεύση ότι έχει εμπρός εις τα μάτια του ένα βουνόν, ένα βραχώδη όγκον, δηλαδή ένα πράγμα στερεόν, όταν εις τας ώρας των δύσεων φουντώνει, εκλάμπει, εκσπά, εις ένα απέραντον ογκώδες φως αμεθύστου και καταφθάνον έως το Ζάππειον», *Ibidem*, pp. 42-43.

⁸³ En contra de lo que sostengo aquí, Eratoscenis Capsomenos ha querido ver en esta identificación del misterio y la luz un nuevo caso de reducción al monismo griego o, incluso, de fusión entre *misticismo* y racionalismo. En su opinión, «la concepción griega del misterio no oculta, no oscurece, no se sustenta en el *miedo a lo desconocido*, sino en el *deslumbramiento de la revelación*, que convierte aun lo absurdo en transparente» («Η ελληνική αντίληψη του μυστηρίου, δεν κρύβει, δε συσκοτίζει, δε στηρίζεται στο φόβο του αγνώστου, αλλά στο θάμβος της αποκάλυψης, που κάνει ακόμη και το παράλογο διαυγές»), de «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 63. Si lo cito es nuevamente como ejemplo de la visión complaciente de una fracción nada desdeñable de la crítica griega, que parece coincidir en sus apreciaciones con la distinción radical entre cultura o valores griegos y cultura o valores occidentales.

puede verse algo distinto, y tras eso a su vez otra cosa, sucesivamente»⁸⁴. La transparencia es puro traspaso, *metaforicidad* que no cesa de operar una transferencia sin aparente límite de sentido. La plena visibilidad que impone implica, en consecuencia, la imposibilidad de ver *lo mismo*, la identidad, para ver siempre lo otro, lo otro de aquello que se mira, destinado a su vez a convertirse en el imposible *mismo* de una nueva mirada. Sobre el éter de la transparencia, la visión *desapropia* y *desencaja* los objetos —impide precisamente su apropiación por un pensamiento crítico que pueda reabsorberlos desde la lógica de un origen o un *telos* (y aquí es preciso entender *telos* también como fin utilitario), de una historia—, sustrayéndolos al ámbito del ser y situándolos en la línea de una incesante *poiesis* que los (re)construye más allá de sí —metafóricamente, en el seno del traspaso— como imágenes *otras* que en el fondo no son sino *imágenes de lo otro*. Es lo otro, la pura alteridad de lo Abierto, lo que por tanto se deja ver como enigma o invisibilidad incesantemente reproducida en la transparencia⁸⁵. Es en este sentido, en el que

⁸⁴ Cfr. *supra*, nota 75. Resulta significativo constatar las semejanzas de esta definición con algunos pasajes de autores considerados místicos, en especial los cabalistas, dueños también de una concepción del cosmos como eterno traspaso escritural entre la esfera de lo divino y lo humano, y viceversa. Isaac el Ciego, célebre cabalista provenzal, en su comentario al *Sefer Yetzirah* o *Libro de la formación*, se refiere al aspecto o visibilidad instituidas por Dios en términos notablemente cercanos a los utilizados por Elitis para referirse a la transparencia; en ambos casos la *apariencia*, es decir, el médium por el cual se ve, parece corresponderse al esplendor de la limpidez o la translucidez: «*Il loro aspetto. L'aspetto è la contemplazione di una cosa entro un'altra, come è detto: Osservavo per vedere (Abac. 2. 1), affinché gli fosse fatto vedere il discorso. L'aspetto è ciò che ogni causa riceve dalla causa a essa superiore, giacché la misura attinge dalla misura intagliata, quella intagliata dalla misura incisa, quella incisa dalla misura tracciata, e la misura tracciata da quella nascosta: ciascuna entro l'altra, e questa entro la successiva, questa legata a quella e quella legata a questa. In che modo ricevono? Mediante la ricezione di una cosa sottile e dell'essenza. Apparenza. Contemplazione entro la quale non vi è alcunché; l'apparenza è splendore, sottigliezza, limpidezza, comprensione di quanto viene ricevuto*», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 224. Teósofos como Jacob Boehme, a quien ya me he referido en diversas ocasiones, hablan también de una luz trascendente que es sin embargo la *luz natural* en que el alma alienta, y que permite la eterna visibilidad al cabo de la cual reside, como fundamento y garante de su propia posibilidad, como identificación pues con el medio que conduce hasta él —nombre propio de la alteridad inacabable propuesta por Elitis—, el mismo Dios: «*Et dans cette lumière mon esprit a tout de suite vu à travers toutes choses, et, dans toutes les créatures, et aussi bien dans l'herbe et dans tout ce qui pousse, a reconnu Dieu: ce qu'il est et comment il est, et quelle est sa volonté*», en KOYRÉ, A. (1979), p. 50.

⁸⁵ La crítica griega, sin embargo, ha tendido a considerar la transparencia, y su desencadenamiento en el mediodía de la metafísica solar, como el desvelamiento del fondo metafísico de los objetos, la manifestación de su esencia bajo la presencia tutelar del sol. Olvidando el carácter fundamentalmente sintáctico que parece mostrar siempre (el de un *entre* que carece de verdadero *contenido*), se ha solido hacer hincapié en la transparencia como visibilidad de lo oculto, como revelación de la verdad que habitualmente la sombra o la lateralidad del sol nos impide contemplar. La metafísica solar operaría así la posibilidad de ver el más allá de lo sensible no como invisibilidad volcada en una alteridad indecible, sino como visibilidad de lo *propio*. Constituiría un transporte dominado por un *telos*. Eratostenes Capsomenos considera que la transparencia o la luz dejan ver la divinidad en la naturaleza anulando nuevamente en un monismo griego la lógica de la huella así como todo rastro de dualismo, si bien éste último se reproduce inadvertidamente en la medida en que se habla, en su artículo «*Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα*», de un inteligible desvelado tras la materia, o de una dimensión metafísica como «segunda dimensión» de lo físico, así como de la *presencia* de un dios en la naturaleza, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 61. Revelación de la esencia metafísica de las cosas considera la transparencia Andreas Manos, con alguna mención a Husserl, cfr.

convierte a la transparencia griega en el tránsito de la *revelabilidad* que promete, entregándolo ya en su *heliotropismo*, lo divino o lo absoluto, en el que Elitis parece reclamar para ella el patrimonio de un misterio o de un secreto que en Occidente se oculta, como si se tratara de un *lugar* —un lugar que esconde, además, un significado desvelable y por tanto reductible al logos—, en la oscuridad o en la noche⁸⁶. Pero, en su intersticialidad y en la promesa o Anunciación que presupone, como venimos viendo, la luz griega es la imposibilidad misma del *lugar*, su cuestionamiento radical⁸⁷. No sabemos de dónde viene, puesto que está *ya* allí —pero, ¿qué allí?, ¿en qué lugar anterior a sí misma y, por tanto, a todo lugar?, ¿en lugar de *qué*?— cuando el discurso o el sol vienen a desencadenarla o a inscribirse en su *tener lugar*, pero, dado que contiene la huella de una anterioridad y se dirige, nos dirige, siempre hacia *otro lugar* —según la lógica transferencial de la *significancia* o de lo *metafórico*—, no pretende tampoco postularse como *el* lugar por antonomasia o el espacio de la fundación. Ella ha sido ya fundada *dentro* —si esto puede decirse— de la *metaforicidad* o del transporte (transporte de la mirada, de los sentidos, de los cuerpos, celestes o no) que encarna; dentro, incluso, de aquello a lo que parece haber *dado lugar*: la escritura o la expresividad griegas, el sol. Así, se sustrae y sustrae todo lo que *toca* a la instancia misma de la fundación o el origen⁸⁸. Y, paralelamente, puesto que supone la indecidibilidad de los lugares, el habitar en un perpetuo espaciamento que difiere, reclamándolo, el lugar de un *telos* o un sentido, se arranca

MANOS, A. (1998), pp. 51-52; Marilena Proímu-Erinaki, por aportar un ejemplo más, habla asimismo de visión más allá de lo aparente, cfr. PROÍMU-ERINAKI, M. (1997), p. 112.

⁸⁶ Asociado a estas concepciones sobre el misterio en la luz hay también en Elitis un reproche a la religiosidad *oscurantista* de Occidente que posee un valor moral. Pues la luz del mediodía y de la transparencia es justicia, la justicia de un «juicio» capaz, como hemos visto, de operar el automatismo de lo religioso y resacralizar el cosmos lejos de los dogmas *inhumanos* de las confesiones monoteístas; la potencia de lo griego reside, precisamente, como se dice en el «Génesis» del *Axíon Estí*, en convertir en «lógico lo Incomprensible» («εὐλογο το Ακατανόητο»), es decir, en atemperar por medio del *himen*-luz o escritura la fuerza aniquilante de lo numinoso, del *mysterium tremendum*. Ya Hölderlin había hablado de esta liminalidad de lo griego, situado en el *punto exacto* entre lo divino y lo humano, como intercambio entre lo orgánico y lo aórgico que preservaba, comunicándolos, ambos espacios. En el texto de poética «Declaración del 51», escrito al final de la estancia en París durante la cual Elitis ahondó en las reflexiones sobre la oposición entre Grecia y Occidente, así como en las consideraciones sobre la luz griega como factor estético y ontológico, leemos: «Creo en el regreso de la Justicia, que identifico con la luz, sobre este mundo. Y, con un célebre antepasado mío, me enorgullezco de gritarle a la cara a mi época: no, no amo a los dioses cuya adoración se realiza en la oscuridad» («Πιστεύω στην επαναστροφή της Δικαιοσύνης, που την ταυτίζω με το φως, επάνω σ' αυτόν τον κόσμο. Και μαζί μ' έναν ένδοξο πρόγονό μου υπερηφανεύομαι να φωνάζω καταπρόσωπο της εποχής μου: όχι, δεν αγαπώ τους θεούς που η λατρεία τους τελείται στο σκοτάδι»), ELITIS, O. (1993), p. 206.

⁸⁷ Aliada a las analogías o las correspondencias, la transparencia borra las fronteras entre los diversos ámbitos de percepción e intelección: no existe ya un lugar de la visión, o un lugar de la audición, sino que se ve como se oye, se oye como se ve, etc., cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 205-206.

⁸⁸ «Al haber sido pensado el lugar como la posibilidad de estancia para un cuerpo (Newton: “El lugar es la parte del espacio que un cuerpo ocupa”), al ser concebido como una “propiedad de los cuerpos”, él mismo se halla en la posición de fundamento: funda la “realidad” de los cuerpos. Ser real es tener lugar, y fundar es por tanto dar (un) lugar, emplazar, posicionar», SANTOS, J. (2003), p. 184.

también a todo cierre teleológico y, por tanto, a toda clausura en la esfera del significado. La luz griega deviene entonces la imposibilidad misma de lo real, de lo corpóreo —de lo que ha de ocupar *un* lugar—, de la opacidad capaz de detener su circulación o someterla a una linealidad orientada hacia un *afuera*, la imposibilidad en definitiva de lo *propio*. Es la generalización de lo *espectral* o de la imagen, la consagración, como quería Yanópulos, de una irrealdad en construcción que abarca todo el campo de la experiencia. Técnica y contenido, visión y objeto, no se reparten ya en consecuencia espacios separados, ni siquiera confluyen en un mismo *lugar* que pudiéramos identificar con la transparencia. Es por ello que en Grecia el enigma o el misterio, a diferencia de lo que ocurre en Occidente, no se da como objeto de desvelamiento que se hubiera ocultado con el fin de hacerse encontrar; no habita *ahí*, agazapado en un gesto inicial de retracción que hubiera convertido lo virtualmente presente en efectivamente ausente. Imbricado en el *tener lugar* de la luz, no se deja dominar por la promesa de un *logos* ni propone a la mente o al espíritu un guión hermenéutico susceptible de resolución. El misterio griego no es, en definitiva, un contenido preexistente oculto entre las nieblas de la noche, sino el *retejer(se)* incesante de la luz —del *himen* o de la escritura—, la *construibilidad heliotrópica* del secreto que sólo en el despliegue de la transparencia, en su *tener lugar*, deviene pensable. No puede haber, por consiguiente, posibilidad alguna de *esclarecer el enigma*. Dicho esclarecimiento sería en todo caso patrimonio de las Luces. La luz griega no hace más que *re-velar* el secreto, acumular incesantemente velos, costuras, pliegues, signos, indecisiones, diseminaciones del *lugar* en que dicho esclarecimiento podría producirse. Lejos de constituir un juego de claroscuros, el misterio es aquello que conserva celosamente su condición, o incluso la refuerza, en el seno de la luz ab-soluta (pues, al fin y al cabo, ¿cómo podría encontrar-se *en otro lugar*?, ¿no es dicha luz su más íntima condición de posibilidad?), inmerso en una *metaforicidad* cuyo insobornable carácter de transporte prescribe la retracción infinita de todo lugar que pudiera entenderse como el *telos* de un trayecto de significación (enmascaramiento, en definitiva, de una realidad corpórea o un sentido presente). Y, prolongando a su vez el tejido de la transparencia —entreverado indecidiblemente en él—, se identifica con la *revelabilidad* que reside en la belleza y con el gesto estructural —*desestructurante*— de la poesía: la apertura o el traspaso hacia la alteridad de lo Abierto: «Por supuesto, existe el enigma. Por supuesto, existe el misterio. Pero el misterio no es sólo una puesta en escena que aprovecha los juegos de luz y de oscuridad para impresionarnos; es lo que continúa siendo misterio incluso en medio de la luz absoluta. Es sólo entonces cuando adquiere ese esplendor que seduce y que llamamos Belleza. La Belleza que es un camino abierto —el único, quizá— hacia la parte desconocida de nosotros mismos, hacia aquello que nos

trasciende. Porque eso es en el fondo la poesía: el arte de dirigirse y llegar a aquello que nos trasciende»⁸⁹.

Sólo en griego, sin embargo, puede escribirse o expresarse esta experiencia del misterio en la luz ab-soluta. Se diría incluso que escribir en griego es ya, como veremos, desencadenar esta intersticialidad *atópica* y abrir a una *poieticidad* o un *reorígen* imaginal de la trascendencia⁹⁰. La estética o la lengua griega, así como su luz *natural* —instancias isomorfas y equivalentes según el determinismo de las analogías—, tienen como principal función *reproducir* el misterio o el secreto en el indecible *otro lado* de su filamento, operar por medio de la *re-velación* que se reinscribe en su *himen* una transferencia inagotable sin *términos* definidos —transferencia pues que no es una comunicación entre *lugares*, sino la apertura desde el no-lugar del intersticio hacia el no-lugar o más-allá-del-lugar de lo Abierto o hacia la alteridad de la *significancia* y la (in)visibilidad—. En su entrevista con Ivask, Elitis insiste en el carácter distintivo del misterio griego *en* la luz y, tras relatar brevemente las experiencias de (i)legibilidad del reflejo expuestas en «Crónica de una década» —que representarían por tanto la encarnación de toda experiencia griega del secreto en el mediodía (en el *hiato*) o de la *mímesis de lo imposible* que subyace a toda poética eficiente, y se hallarían *estética* y ontológicamente (sin poder determinar los límites entre esos ámbitos que la luz o los *hiatos* contribuyen precisamente a *indecidir*) vinculadas a la cuestión de la transparencia y el sol—, asegura que sólo un griego puede percibirlo de manera *natural* y sólo *en griego*, de acuerdo con la expresividad *nacional* que nace de la luminosidad y la transparencia, puede este enigma reflejarse cabalmente. Es más: dicha percepción y expresión podrían ser acaso recompuestas o descubiertas *artificialmente* por la poesía en otros lugares, pero sólo en Grecia se dan *naturalmente* —ya hemos visto el grado de *artificialidad*, *sobrenaturalidad* o *poieticidad* que, no obstante, se oculta en la luz griega⁹¹—, lo

⁸⁹ «Discurso ante la Academia de Estocolmo»: «Βέβαια, υπάρχει το αίνιγμα. Βέβαια, υπάρχει το μυστήριο. Αλλά το μυστήριο δεν είναι μία σκηνοθεσία που επωφελείται από τα παιχνίδια της σκιάς και του σκότους για να μας εντυπωσιάσει απλώς: είναι αυτό που εξακολουθεί να παραμένει μυστήριο και μέσα στο απόλυτο φως. Είναι τότε που προσλαμβάνει την αίγλη εκείνη που ελκύει και που την ονομάζουμε Ομορφιά. Την Ομορφιά που είναι μία οδός —η μόνη ίσως οδός— προς το άγνωστο μέρος του εαυτού μας, προς αυτό που μας υπερβαίνει. Επειδή αυτό είναι στο βάθος η ποίηση: η τέχνη να οδηγείσαι και να φτάνεις προς αυτό που σε υπερβαίνει», ELITIS, O. (1993), p. 319.

⁹⁰ La escritura griega, ésa es al fin y al cabo una de las principales hipótesis de este trabajo, constituye en Elitis por sí misma una experiencia del misterio, de la alteridad, de lo Abierto, de la luz o de la transparencia. Se identifica, en resumen, con estos filamentos *atópicos* que no sólo se sitúan en un no-lugar (veremos la imbricación del concepto de utopía, y sus variantes, con el concepto de Grecia en el próximo capítulo), sino que desencajan en general la posibilidad del *lugar*.

⁹¹ Lina Lijnará ha destacado que en no pocas ocasiones es la escritura del propio poema la que desencadena la operación de la transparencia, constituida así en *sobrenaturalidad* maquinamente creada, reproducción y sobrepujamiento de la potencia originante de lo natural y no, como ha sugerido Elena Cutrianu, mera imitación de los cristales transparentes que crea la naturaleza, cfr. LIJNARÁ, L. (1980), p. 39 y CUTRIANU, E. (2002), p. 211.

cual nos conduce de inmediato a dos conclusiones que se han esbozado en páginas y capítulos anteriores: Grecia es lo *propio* de la poesía, la plenitud de su potencia *desapropiadora* y *desestructurante*⁹² y, al mismo tiempo, la poesía o la luz constituyen el factor intersticial y *reoriginante* que puede hacer de cualquier hombre un griego, desencajando con ello, a su vez, la clausura de Grecia como *lugar* propio, geográficamente determinado⁹³. Elitis asocia indisolublemente a la metafísica solar, además, todas las cuestiones en torno a la luz, la transparencia y la grecidad: «Los europeos y los occidentales encuentran siempre el misterio en la oscuridad, en la noche, mientras que nosotros los griegos lo encontramos en la luz, que es para nosotros algo absoluto. [...] Esto [las tres experiencias] fue para mí un nuevo descubrimiento del misterio de la luz. De un misterio que nosotros los griegos podemos aprehender totalmente y ofrecerlo. Quizá sea algo exclusivo de este lugar. Quizá sea mejor percibido aquí, y la poesía pueda descubrirlo en todo el mundo. El misterio de la luz. A eso me refiero exactamente cuando hablo de metafísica solar»⁹⁴. En términos muy semejantes, y dentro además de un discurso centrado en los valores estéticos del surrealismo y de la grecidad, en el «Memorial para Andreas Embiricos», Elitis destaca el carácter eminentemente griego de la transparencia, que conduce a la

⁹² Lo cual queda especialmente de manifiesto si tenemos en cuenta el siguiente pasaje del ensayo «Arthur Rimbaud», donde Elitis atribuye al poeta francés el descubrimiento de esta cualidad que, ahora lo entendemos, es griega sin él saberlo: la transparencia. La poesía moderna europea, pues, en su impulso regenerador y antioccidental, ha postulado ya los valores orientales y *desestructurantes* que sólo en Grecia y entre los griegos pueden alcanzar su pleno desarrollo: «Es preciso limpiar nuestra mente de las tergiversaciones conceptuales de nuestro tiempo y ver de nuevo la vida panorámicamente —y estereoscópicamente— hasta sus más hondas profundidades, hasta sus más lejanas cumbres. Pero he aquí lo que quería decir: la transparencia, que nos resulta imprescindible para una “visión multidimensional” de ese tipo, es lo que tuvo a bien darnos este joven recién salido del colegio de Charleville, antes de maldecir la raza de los escribas y aislarse, a su modo, en el árido Harrar. ¿Quién nos habló de esta transparencia, es decir, la virtud de ver, al leer un verso, todos los estratos que nos componen a la vez, visto que, para bien o para mal, parece demostrado que somos complejos?» («Χρειάζεται να καθαρίσει το κεφάλι μας από τις εννοιολογικές διαστρεβλώσεις των καιρών μας για να δούμε πάλι τη ζωή πανοραμικά —και στερεοσκοπικά— ως τ’ απώτατα βάθη της, ως τις πιο μακρινές της κορυφογραμμές. Αλλά νά τί ήθελα να πω: τη διαφάνεια, που μας είναι απαραίτητη για μία τέτοια “πολυδιάστατη όραση”, αυτήν είναι που συγκατατέθηκε να μας δώσει ο νεαρός απόφοιτος του κολεγίου της Charleville, προτού μουντζώσει τη φυλή των γραφιάδων και πάει να μονάσει, με τον τρόπο του, στο αυχμηρό Harrar. Ποιος μας μίλησε για τη διαφάνεια αυτή, εννοώ την αρετή να βλέπουμε, διαβάζοντας ένα στίχο, ταυτόχρονα όλα τα στρώματα που μας συνθέτουν, μίας που, καλά ή κακά, ευρέθηκε νά ’μαστε πολύπλοκοι;»), ELITIS, O. (2000), pp. 604-605.

⁹³ Lo veremos más adelante: Elitis parece oscilar entre una consideración de Grecia como *el* lugar (el único), Grecia como el no-lugar (la suspensión indecible entre Oriente y Occidente y el exceso de toda dualidad de ese tenor), o Grecia como la imposibilidad de todo lugar (isomorfismo del *hiato* y de la poesía que operan en cualquier parte una desapropiación, una transferencia hacia un *lugar otro*, el (no) lugar, acaso, del *reorigen*).

⁹⁴ «Analogías de luz»: «Οι Δυτικοί βρίσκουν πάντα το μυστήριο στη σκοτεινιά, στη νύχτα, ενώ εμείς οι Έλληνες το βρίσκουμε στο φως, που είναι για μας κάτι απόλυτο. [...] Αυτό ήταν για μένα μία ακόμη αποκάλυψη του μυστηρίου του φωτός. Ενός μυστηρίου που εμείς οι Έλληνες μπορούμε να το συλλάβουμε ολοκληρωτικά και να το προσφέρουμε. Ίσως να είναι κάτι το μοναδικό για τον τόπο αυτό. Ίσως να γίνεται καλύτερα αντιληπτό εδώ, και η ποίηση να μπορεί να το αποκαλύψει σ’ ολόκληρο τον κόσμο. Το μυστήριο του φωτός. Αυτό ακριβώς εννοώ μιλώντας για την ηλιακή μεταφυσική», ELITIS, O. (1979), p. 201.

visión de un exceso de lo real, de lo perceptible de la conciencia, que nos construye como posibilidad infinita sobre el filo del inconsciente, más allá de la presunta identidad de nuestra persona o del *lugar* de residencia de nuestro yo. La transparencia, en consecuencia, como hemos visto para otras formas del *hiato*, establece la habitabilidad misma de lo humano sobre el traspaso, el transporte o la transferencia, sobre la apertura a la alteridad de todo lugar, desde el momento mismo en que viene indecidiblemente concedida por una instancia celeste (sol o trascendencia, no queda aclarado): «Qué es la transparencia, en cambio, sí nos es sabido; nos es, al menos a nosotros los griegos, concedida por el cielo. Por tanto, la dificultad no estriba en esto, sino en bajarla —me refiero siempre a la transparencia— de allí arriba y aplicarla a nuestros sentimientos, a nuestras sensaciones, a nuestras ideas; en ver, independientemente y a veces en contra de nuestro superyo preconstituido, a través del primer y del segundo y del tercer estrato, quiénes somos realmente y, en consecuencia, quiénes podríamos llegar a ser»⁹⁵

Hay ya una voluntad de *atopismo*, si podemos llamarla así, en esa recepción de la transparencia desde un cielo que puede ser a la vez el *natural*, gobernado por el sol como cuerpo celeste emisor de una luz mimetizable por la estética y la expresividad, o el sobrenatural, regido por alguna divinidad inaprensible dispensadora de esta gracia. Sea como sea, los griegos nacen, escriben y se inscriben ya en dicha luz, isomorfa de una textualidad que a un tiempo religa todo discurso (con discurso me refiero aquí a cualquier manifestación expresiva) a una anterioridad que lo compromete —que lo ha hecho nacer como testimonio necesario, como prolongación imprescindible e inacabable, en la iterabilidad del *reorigen*, de la lógica de la huella o la *significancia*— y lo recorre abriéndolo a su repetición, configurándolo como el omnipresente punto de partida de una red que se perpetúa en su carencia de *telos* o *lugar* donde cumplirse históricamente y, por tanto, aniquilarse. La luz es el verdadero territorio *atópico*, equiparable a la textualidad de «El Gloria» en el *Axion Estí*, al devenir ahistórico desencadenado por el instante, al *hiato* de los blancos, los *εἶδωλα* o los reflejos, o a la escritura griega en su aspecto más sensorial, en que lo griego —aquello que damos en llamar *lo griego*—, desplazado ya, si bien sólo parcialmente, de la *propiedad* de un *lugar*, habita *espectralmente* a través de los siglos, los lenguajes, las corrientes estéticas o las ideologías, eludiendo la clausura de un destino histórico —de ahí acaso que Elitis, aun refiriéndose frecuentemente al «pueblo griego», no quiera atribuirle jamás un cometido universal en la historia que

⁹⁵ «Τί είναι όμως η διαφάνεια, μας είναι γνωστό· μας είναι τουλάχιστον, εμάς των Ελλήνων, δεδομένη εξ ουρανού. Επομένως, το δύσκολο δεν είναι αυτό· είναι να την κατεβάσουμε —τη διαφάνεια εννοώ πάντοτε— από κει ψηλά και να την εφαρμόσουμε στα αισθήματά μας, στις αισθήσεις μας, στις ιδέες μας· να βλέπουμε, άσχετα, κάποτε κι εναντίον του κατασκευασμένου μας υπερεγώ, μέσ' απ' το πρώτο και το δεύτερο και το τρίτο επίπεδο, ποιοι πραγματικά είμαστε, και κατ' ακολουθίαν ποιοι θα μπορούσαμε να είμαστε», ELITIS, O. (1993), p. 118.

no sea diseminar y generalizar el impulso que lo informa— y garantizando la repetibilidad infinita (el *reorigen*, aplicable bajo cualquier circunstancia para desencajar la continuidad de espacio y tiempo y operar el transporte o la *metaforá* hacia el exceso que representa Grecia) de su discurso.

Cabría preguntarse, no obstante, por la naturaleza de este «en». ¿Qué es estar (imbricado, inscrito) *en* la luz griega? ¿Hay un *lugar* para esta instancia intersticial que se despliega antes y después de sí misma con el objeto de cuestionar la posibilidad misma del *lugar*? ¿A qué «ahí» nos referimos cuando decimos que la luz o la transparencia están siempre, ya, *ahí*? Puede que Elitis haya respondido a su modo a estas preguntas por medio, nuevamente, de una traducción o adaptación bajo la que ha colocado su firma. ¿Qué mejor representación de la indecidibilidad de la luz griega y del *retejerse* del misterio de su plena (in)visibilidad que parece estar queriendo *esclarecer* este texto —por medio de adensar los hilos y *dislocar* aún más el centro de la cuestión— que la repetición de un discurso precedente, encontrado a su vez ya *ahí*, doblado por el autor en una versión libre que no puede sino conservar la huella del *original* y reconstruirse sobre ella, escribirse sobre su escritura, significar(se) sobre su significación, firmarse sobre el trazo mismo de su firma y, principalmente, introducir en el seno de su obra un elemento de anterioridad que conmueve los límites de su *integridad* como *corpus*, de su corporeidad *propia*? Se trata, además, de un texto griego, un texto *ya* en griego que suscita, como si en él operase el magma de la lengua o de la grecidad que, lejos de dejarse escribir por nosotros, nos escribe —lo mismo que la luz—, una respuesta, una relectura o una reescritura que no alcanzarían acaso el grado de extrañamiento que percibimos en la operación de significado de la traducción, sino apenas el de una traslación o transferencia no necesitadas de transitar por un *afuera*. No hay traspaso entre *lugares* o entre lenguas, en definitiva. Sí existe, en cambio, un deseo de ligar el concepto elitiano de la luz —que es precisamente un exceso de la determinación que define todo *concepto*— a una cierta tradición filosófica, mística o, especialmente, apofática. El ensayo al que me refiero, que figura el último entre «Las pequeñas épsilon», es «La luz divina según Plotino», versión libérrima de lo que parecen ser pasajes dispersos de las *Enéadas*. No es casual que el discurso sobre la *deslocalización* de la luz se alíe a un apofatismo que late ya, como hemos visto, en la metafísica solar y en la consideración de la transparencia como instancia del compromiso previo a toda palabra (griega, poética)⁹⁶. Podrían aducirse otros ejemplos de la tradición mística en que la luz tiene un funcionamiento igualmente paradójico o indecible como sede *atópica* y *espectralizante* de la comunicación con la divinidad, o bien como efecto de

⁹⁶ Remito para esta interesante cuestión a las reflexiones de Jacques Derrida sobre el compromiso que induce a hablar de lo que no se puede hablar en la teología negativa, cfr. «Cómo no hablar. Denegaciones», en DERRIDA, J. (1997), pp. 13-58.

plena visibilidad o apertura ontológica derivadas en una ceguera completa que *re-vela*, umbral donde lo sagrado se dibuja *heliotrópicamente*, a Dios o al absoluto⁹⁷.

⁹⁷ En el texto acaso más representativo de la mística negativa cristiana, la *Teología Mística* de Dionisio Areopagita, se dice que Dios habita en el espacio secreto de una luz que opera la total invisibilidad en su plenitud sobreesencial: en una región de «tiniebla luminosísima» desde la cual habla con un «silencio lleno de arcanos conocimientos». Ese silencio brilla en la oscuridad «con la mayor luz». «Es intangible e invisible», e «inunda nuestra mente, cegada por sus bellos resplandores», envolviéndonos por tanto lejos de la determinación del *lugar* (incluso desencajando la oposición cielo-tierra) e inscribiéndose asimismo en nuestro interior para *dar lugar* a una experiencia que disemina los umbrales de la *revelabilidad*. Con ello, se hace evidente que debemos *desapropiarnos*, perder nuestra identidad —nuestro carácter de *telos* o significado, nuestra entidad real derivada del fundamento de un *lugar* que ya no existe como tal— y sumirnos simbólicamente en la ceguera de los «rayos de tiniebla sobreesenciales» de la «divina oscuridad» que muestran a Dios en su invisibilidad —en la invisibilidad de todo lo existente, en la borradura de toda posible objetualidad—, lo *re-velan* siempre en el umbral de una experiencia diferida a causa de la eterna *impropiedad* de un lugar que no es más que promesa, tal como en Elitis sucede con la luz o la transparencia, DIONISIO AREOPAGITA (1981), pp. 53-55. También en ciertos rasgos de la mística hindú puede rastrearse un pensamiento de la luz como el magma sobre el cual se trazan la existencia o los signos que la hacen reconocible, si bien en este caso parece considerarse el *lugar* de residencia del ser puramente presente o de lo sagrado: «La experiencia de la luz significa por excelencia el encuentro con la realidad última. Y ello porque la luz interior se descubre cuando se toma conciencia del yo (*âtman*), o cuando se penetra en la esencia misma de la vida y de los elementos cósmicos o, por último, cuando se muere. En todas estas circunstancias se descorre el velo de la ilusión y de la ignorancia. Bruscamente, el hombre es cegado por la luz pura, es decir, es inmerso en el ser. Desde cierto punto de vista puede decirse que se trasciende el mundo profano, el mundo condicionado, y que el espíritu se desliza en un plano absoluto que es a la vez el plano del ser y de lo sagrado», ELIADE, M. (2001), p. 44. En la Ortodoxia las energías de Dios, de las que ya he hablado brevemente más arriba, presentan también una leve semejanza con los rayos elitianos de la luz transparente, al constituir no sólo la entrega de Dios (el origen) o la huella de su presencia sobre el cosmos, sino también su retracción fundamental, la retirada que obliga a buscarlo interminablemente —dada su inaccesibilidad— por medio de un transporte o *metaforá* que desapropia de inmediato la seguridad del *lugar* de habitabilidad de lo humano: «La doctrina de las energías inefablemente distintas de la naturaleza es el fundamento dogmático del carácter real de toda experiencia mística. Dios, inaccesible en su naturaleza, está presente en sus energías “como en un espejo”, permaneciendo invisible en lo que él es; [...] Dios se revela totalmente en sus energías, que no dividen la naturaleza en dos partes, conocible e incognoscible, sino que señalan dos diferentes modos de la existencia divina, en la esencia y fuera de la esencia», LOSSKY, V. (1982), pp. 64-65. Asimismo, la luz en la Ortodoxia puede representar el espacio de lo *propio* de la divinidad, el magma en el cual habita indecidiblemente y sobre el que puede venir a manifestarse con el objeto de *dislocar* la existencia terrena, es decir, de operar o remarcar un cruce que abra el cosmos a lo otro de la sacralidad. En su modo de ser auténtico, Cristo habita en una luz como ésa, que se da a ver a los apóstoles en la transfiguración del Monte Tabor (figura ésta utilizada en varias ocasiones por Elitis), la cual no supone, según Palamás, ningún cambio en el propio Cristo sino, podríamos entender, la introducción en el cosmos, ante los ojos de los hombres, de la *dislocación* del lugar en que habitan y de la necesidad de trasladarse a una existencia sobre el intersticio, sobre el umbral de un exceso que nos abra a la *imposibilidad* de todo lugar y, por tanto, a la *indemnización* o la *espectralización* de una *sobrenaturaleza*. Esta *revelabilidad* que se muestra ocultando su fuente en el mismo acto por el que viene a traerlo al mundo —Dios irrumpe en la inmanencia, pero siempre tras el velo de Cristo—, es al mismo tiempo el éter increado sobre el cual Dios existe, es decir, la indecidibilidad del origen, su constante retrazo, aquello que existía *ya* en un principio indeterminable —no podríamos ir a buscarlo a su morada *histórica*, pues no se encuentra en un *lugar* ni en un tiempo, sino en todo lugar o en todo tiempo, o bien antes de todo lugar y todo tiempo, como fundamento sin fundamento— y existirá aun después del *telos* o de la muerte del Dios, como garantía de continuidad o *reorigen* inclausurable de lo sagrado: «O sea, que la percepción de Dios en su luz increada está ligada a la percepción de los orígenes y del fin, al paraíso de antes de la historia y al *eschaton* que pondrá fin a la historia. Pero los que se hacen dignos del reino de Dios gozan desde ahora de la visión de la luz increada, como los apóstoles en el monte Tabor», ELIADE, M. (2001), p. 62. La anterioridad *atópica* de la transparencia o de la luz en Elitis podría vincularse también a la Cábala, que de modo más explícito aún enlaza la luminosidad del Dios anterior a toda divinidad (el infinito *En-Sof* apofático) y

Conviene, sin embargo, centrarse en este texto prestado o reapropiado —con el riesgo asumido de una *desapropiación* del discurso acerca de esta figura que no se deja dominar por el *logos* o la lengua, sino que la inscribe y se inscribe en ella— que concierne plenamente, sin nombrarla, a la luz griega, o po(i)ética, o transparente, así como a la metafísica solar, desde un *antes* de su propia teorización bajo la firma de Elitis. Como si el *lugar* de esta metafísica que eclipsa reiteradamente el sol en una metafórica fuera precisamente el *entre* que se tiende del texto de Plotino a la textualidad general elitiana e impide la clausura de ambos, metafísica y *corpus* —dado que, como sucede con la luz que precede a todo lo pensable, incluso a sí misma, una escritura griega no puede ser sino *suscripción*, un inscribirse debajo o un firmar, prolongándolo en la transferencia de la *significancia*, lo que estaba ya *ahí*—, en la seguridad de una presencia que pudiera de-finirlos. Un *entre* que es, como el mismo texto pone de manifiesto, la propia luz *atópica*, aludida en términos de negatividad y reducida a un *tener lugar* que nada tiene que ver, por ejemplo, con la simple *naturalidad* de la luz exenta de traspaso metafórico —sede cierta e inmovible de todos los traspasos, garante de la *propiedad* de todos los asertos *lógicos*, es decir, sujetos a *logos*— que, como ha mostrado Jacques Derrida, opera en Descartes y en gran parte de la metafísica o la filosofía occidental⁹⁸. Ya el propio Plotino, en las *Enéadas*, establece como objetivo del alma alcanzar una luz que es la misma por la cual se ve⁹⁹, fundirse con el intersticio mismo de la visibilidad que *indecide* el lugar del contemplador y del contemplado y conduce a una visión vacía, a un *ver la visión* que es propiamente ver nada, ver la *nada*, ver únicamente la traspasabilidad de aquello que no se distingue del médium en que parece inscribirse, sino que es desapropiado por él, *dislocado*; como lo es el propio sol, suspendido, aun cuando represente ocasionalmente al Uno, entre la condición de objeto y de sujeto que mira a través de nosotros, que encarna la visibilidad misma por la cual es visto y

la escritura o el trazo de los signos en fuego blanco sobre fuego negro, o viceversa, como aquello que *da lugar* al cosmos.

⁹⁸ «La luz natural y todos los axiomas que deja ver nunca son sometidos a la duda más radical. Esta se despliega en la luz. “Pues no podría poner en duda nada de lo que la luz natural me hace ver como verdadero, siendo así que tanto me ha hecho ver que, de lo que dudaba, podía concluir que existía” (“Meditación tercera”). [...] Anterior a toda presencia determinada, a toda idea representativa, la luz natural constituye el éter mismo del pensamiento y de su discurso propio», «La mitología blanca», DERRIDA, J. (2003), p. 306.

⁹⁹ En el poema «El jardín ve», de *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*, Elitis asocia también a Plotino con la transparencia, en lo que parece sin duda una referencia al pasaje aquí traducido. A la alusión al «gran ojo de la transparencia» sigue enseguida la mención de un sol que se elide tras su reflejo en el mar, como si la luz lo retrajera a la vez y lo reinscribiera en la blancura inmanente del mar o de la muchacha, subordinándolo a sus imágenes: «Si tenía razón o no / Plotino se verá un día / el gran ojo de la transparencia / y un mar tras él como Helena / anudando el sol / con otras flores en su pelo» («Εαν είχε δίκιο ή όχι / ο Πλωτίνος θα φανεί μία μέρα / το μεγάλο μάτι με τη διαφάνεια / και μία θάλασσα πίσω του σαν την Ελένη / δένοντας τον ήλιο / μαζί μ’ άλλα λουλούδια στα μαλλιά της», ELITIS, O. (2002), p. 445.

no se separa, desdoblándose en un otro del ojo que lo contempla, de ella, sino que se funde indecidiblemente con la propia cualidad del traspaso o la *metaforicidad* que representa la visión: «He aquí la meta verdadera del alma: el tocar aquella luz y contemplarla con esa misma luz; no con luz de otro, sino contemplar la misma luz por la que ve. Porque la luz por la que fue iluminada, es la luz que debe contemplar, ya que ni siquiera al sol lo vemos con luz ajena»¹⁰⁰. La adaptación de Elitis, que comienza *in medias res* —como queriendo testimoniar que el discurso de la luz o sobre la luz se encuentra siempre en marcha, así como la misma luz que irrumpe sin saberse cómo—, incide también en esta necesidad de no contemplar nada sino la visibilidad misma, la propia cualidad de la visión que no es iluminada desde un *afuera* sino que se funde con el propio ojo que mira; es necesario ver sólo la luz, el traspaso, la *metaforicidad* en definitiva de la *significancia*, el hueco que articula y desestructura la transparencia como imposibilidad de lo *propio*, del *telos*, del significado, del *lugar*. Se diría que, tal como vimos en el ejemplo del poema «Palabra de julio», es el sol el que (se) ve a través de nosotros. Y, sin embargo, no se trata propiamente de una luz *del* sol, puesto que éste no figura sino como metáfora originaria, huella nuevamente de otro sol u otra luz interior y más auténtica que, como confiesa más adelante, es imposible de aprehender, se difiere siempre más en este trazo de alusividad y elusividad que se tiñe con los colores del *heliotropismo* místico. A pesar de lo cual, está ya ahí, suspendiendo la *propiedad* de los lugares, irrumpiendo intempestivamente en la noche, en la oscuridad íntima de los ojos cerrados —se hace imposible sustraerse a ella, pues, en la medida en que nos recorre y nos mantiene inscritos sobre sí—, o conmoviendo, gracias a su carácter absoluto, las fronteras entre el *adentro* y el *afuera* del propio ser, necesitado así de abrirse en ambas direcciones hacia una alteridad que lo excede y lo deconstruye, de someterse al transporte que ha de extraerlo hacia distancias infinitas. Pues, como no podía ser de otra manera, esta luz que lo habita carece de linealidad, de objeto, no posee un origen o un fin reductibles a *logos* que pudieran determinarla como la operación de una visibilidad concreta y específica, tendida entre el sol y las cosas o entre el ojo y el cosmos para facilitar un traspaso cerrado entre lugares: «De repente, sientes derramarse una luz purísima, total. No se trata de ninguna luz de las que el ojo percibe desde fuera. Se trata de otra, aún más brillante, que pertenece al propio ojo. Que hasta por las noches, en la oscuridad, surge y se coloca ante ti. Que, aun si bajas los párpados porque no quieres ver nada, sigue iluminando. Que, aunque cierres y aprietes los ojos, la sigues viendo, porque existe en tu interior. En este caso, ves sin ver nada. Y es precisamente entonces cuando ves. Porque ves esa misma luz. Te preguntas de dónde vendrá: del mundo exterior o del interior. Después, cuando

¹⁰⁰ V, 3, 34-36, PLOTINO (1992), vol. 3, p. 85.

desaparece, dices: era del interior. Y sin embargo, no; no era del interior. No hace falta siquiera indagar de dónde viene. No existe punto de partida. No viene de ninguna parte y no se dirige a ninguna parte. Tan sólo aparece y desaparece»¹⁰¹. Se trata, en consecuencia, de un mero *tener lugar* del *hiato*, de la *desapropiación*, de la *metaforá* o de la transparencia. No existe punto de partida: la luz, como todas estas instancias, regenera y se regenera a sí misma, es el *reorigen* de una *construibilidad* que puede asociarse a Grecia, a la textualidad, o a la conmoción general de la certeza sobre el *lugar*. Su misma *atopía* —que podríamos relacionar con la que ciertas corrientes de la modernidad artística o literaria reclamaban para un arte *indemne* o *sobre-natural*— constituye el (*no*) *lugar* en que se inscribe, el «ahí» a que nos referimos cuando decimos que está siempre ya *ahí*, fuera-de-lugar, antes del lugar, *en* esa epifanía intempestiva incapaz de adoptar la forma de una experiencia en la medida en que no existe un lugar donde fundar la presencia (la *par-ousia*) de un objeto o una corporeidad experimentable. De ello es de lo que se habla, de la misma *construibilidad* y *atopía* de la luz, que se *reteje poiéticamente* indecidiéndose siempre más, cuando se trata del misterio o de la expresividad *en* la luz. Es el *en* no de una residencia, sino de un traspaso que trenza en su avance, en su *tener lugar*, no ya el espacio de un acontecimiento, sino el socavamiento mismo del *lugar* propio, el ahondamiento de la conmoción del *lugar* como posibilidad de existencia productiva y plenamente humana; el *en* de un exceso y de una apertura, de un trasvase perpetuo que, sin desvelarnos ni traernos cosa alguna (¿de dónde o hasta dónde habría de traerla?), nos arrebató hacia la alteridad inconmensurable de lo Abierto, convirtiéndonos en signos de una insondable interrogación que no espera respuesta. En su no dejar ver nada, la transparencia ocupa así todo el campo de la visión y nos somete al régimen ab-soluto de lo po(i)ético o de lo textual. Es lo que le ocurre, según leemos en el ensayo «Boceto para una introducción al espacio egeo», a Grecia, donde la transparencia, intersticio de un *en* que se niega a trascender su mero valor sintáctico enlazando dos instancias efectivamente existentes en tanto morada y morador¹⁰² (*lugar* y objeto que habrían de presuponer a su vez la clausura sobre sí de

¹⁰¹ «La luz divina según Plotino»: «Αξαρνα, ένα φως νιώθεις να ξεχύνεται αυτούσιο, καθάριο. Δεν πρόκειται για κανένα φως απ' αυτά που το μάτι συλλαμβάνει απ' έξω. Πρόκειται για κάποιο άλλο, ακόμη λαμπρότερο, που ανήκει στο ίδιο το μάτι. Που και τις νύχτες, μες στο σκοτάδι, αναπηδάει και απλώνεται μπροστά σου. Που, κι αν χαμηλώσεις τα βλέφαρα, επειδή δε θέλεις τίποτα να δεις, πάλι εκείνο εξακολουθεί να φωτίζει. Που, και να πιέζεις το μάτι σου, πάλι το βλέπεις, αφού ενυπάρχει μέσα του. Στην περίπτωση αυτή, βλέπεις χωρίς να βλέπεις τίποτα. Κι είναι τότε ακριβώς που βλέπεις. Επειδή βλέπεις αυτό τούτο το φως. Αναρωτιέσαι από πού νά 'ρχεται: από τον έξω κόσμο ή από τον μέσα. Ύστερα, όταν χαθεί, λες: από τον μέσα ήτανε. Και όμως, όχι· δεν ήτανε από τον μέσα. Μήτε που χρειάζεται να ερευνάς πούθε έρχεται. Σημείο εκκίνησης δεν υπάρχει. Από πουθενά δεν έρχεται και δεν κατευθύνεται πουθενά. Μόνο που εμφανίζεται κι εξαφανίζεται», ELITIS, O. (1993), pp. 311-312.

¹⁰² Se diría por el contrario que este *en*, negándose a cerrarse sobre un valor puramente semántico, *desemantiza* las dos instancias que une: luz y misterio, transparencia y enigma, convirtiéndolas a su vez en valores sintácticos que ocupan todo el campo de la oración.

un sujeto), lo es todo. No hay más que este *en* que impide al Egeo «tener pantalla» y lo convierte en cambio todo él en pantalla, en filamento que opera sin cesar un traspaso metafórico a través de los diferentes planos de la visión para dar a ver en ellos, en su ceguera, apenas el *punto*, polifónico y unidimensional, que simboliza dicho traspaso; la *stigmé* a su vez espectral y *atópica* que, dando a leer el infinito de su operación, el *Ungrund* que subyace a la transferencia, nos permite entretejerlo todo *poiéticamente* como imaginalidad *espectral*, sin cuerpo y sin lugar, que extiende la trama de la transparencia. He ahí uno de los engarces fundamentales de este valor *natural* con una expresividad artística griega: no hay en Grecia tal cosa como una re-presentación que requiriese de una pantalla reflectora situada frente a la realidad para doblarla, como en Occidente; no hay, extremando el argumento, ni siquiera una realidad *propia*, dueña de un *lugar*, que convertir en objeto de la mimesis. La propia naturaleza del país, actuando como una *sobrenaturaleza* que se construye artística y metafóricamente, es la pantalla sin dobles (*espectro* sin cuerpo o *εἶδωλον* sin modelo) que lo genera todo como imagen *impropia* o representación tras la cual no puede verse sino lo *imposible*, el abismo de la transferencia y la *significancia*, o bien el trazo cóncavo de un *heliotropismo*. No hay significados ni opacidad en la expresión griega: «El Egeo no tiene pantalla, no la ha tenido nunca. Es de materia o espíritu (eso no importa) llevados a lo esencial¹⁰³. La transparencia lo es todo —probablemente representado por lo incomprensible—: la posibilidad de ver dentro del primer y del segundo y del tercer y del enésimo nivel de una realidad única el punto unidimensional y a un tiempo polifónico de su semántica metafórica»¹⁰⁴.

Incidiendo en esta indecidibilidad del *en*, así como en la generalidad de lo metafórico, prosigue «La luz divina según Plotino». Donde, bajo su doble firma, Plotino y Elitis siguen refiriéndose a la cualidad *atópica* de la luz (griega), así como al *heliotropismo* doble del sol, que constituye ya una metáfora secundaria de esta luminosidad sin origen: si por una parte se encuentra sometido a su propio giro, el que lo desplaza a lo largo del cielo y le confiere un origen en la línea del horizonte, por otra gira en torno al sol verdadero, *metafísico*, que se oculta y se muestra (repitiéndose) en su rostro, pero que a la vez no puede someterse a *trópica* alguna en la medida en que está ya, siempre, allí, antes de la conciencia, como indecidibilidad del espacio (desapropiación, pues, del *lugar*) que se sustrae a la discontinuidad de un

¹⁰³ Curiosamente, Elitis no dice «reducidos a lo esencial», como si la esencia no preexistiera a la operación *sobrenatural* o artística que se desencadena espontáneamente en el Egeo, sino que fuera construida en una *poieticidad* que no pugna por recuperar ningún *topos* perdido, sino por instaurar la omnipresencia —por decirlo de algún modo— de la *u-topía*.

¹⁰⁴ «Το Αιγαίο δεν έχει οθόνη, δεν απέκτησε ποτέ. Είναι από ύλη ή πνεύμα (δεν έχει σημασία) οδηγημένα στο ουσιώδες. Το παν —για ό,τι πιθανόν το ακατάληπτο αντιπροσωπεύει— είναι η διαύγεια: η δυνατότητα να βλέπεις μέσ' απ' το πρώτο και το δεύτερο και το τρίτο και το πολλοστό επίπεδο μίας και μόνης πραγματικότητας το μονοδιάστατο και συνάμα πολύφθογγο σημείο της μεταφορικής τους σημασιολογίας», *Ibidem*, p. 23.

horizonte o una salida determinables desde el *logos* (de ahí la recomendación, repetida, de no indagar acerca de su punto de partida). Ese sol o esa luz *auténticos*, originarios, no tienen origen alguno, son la negación o la reduplicación del origen y se identifican en tanto tales con el milagro, con la *revelabilidad* que difiere, perfilándolo, lo sagrado. Ellos son el no lugar, el filamento sobre el que el misterio supremo de lo divino o de lo absoluto está ya mostrándose y construyéndose, exactamente como sucede en la naturaleza griega entendida como pantalla intersticial y *poiética*, en especial al mediodía: «He ahí por qué no es preciso indagar. Es preciso esperar pacientemente su aparición y prepararse para ese momento, exactamente como el ojo que espera que asome el sol. Cuando asoma por el horizonte —por sobre el océano, dicen los poetas— se ofrece a nuestras miradas. Lo miramos fijamente. Sin embargo, ¿por dónde puede salir Aquél del cual el sol es simplemente una imagen? ¿La línea de qué horizonte ha de ascender para manifestarse? No, Aquél no viene de un cierto lugar, como se esperaría. O, si viene, es sin venir. Lo ves como algo que no viene, sino que está ya allí antes de cualquier otra cosa, antes siquiera de que tomes conciencia de él... ¡Y desde luego esto es un milagro!»¹⁰⁵, a lo cual se añade una reflexión final sobre el estar-ahí que es no haber venido y no estar, estrictamente, en ninguna parte, una diseminación y una indecidibilidad que constituyen por sí mismas la imposibilidad del espacio, la ubicuidad que niega, en el mismo gesto, toda posibilidad de un *en* transitivo, sustituido ya el *lugar* por un perpetuo *tener lugar* y abolida toda perplejidad o duda ante lo que no puede ser conocimiento objetivo, sino luminosidad traspasable en el curso de la cual —instalado *en* la cual— se piensa *paralógicamente*: «¡No ha venido, y sin embargo está ahí! ¡No está en ninguna parte y sin embargo no hay lugar en que no esté! Por supuesto, es posible que todo esto os deje perplejos. Pero el que *sabe* se quedaría perplejo, creo, con lo contrario. O más bien —y esto os dejará aún mas perplejos— no le sería ya posible estar perplejo»¹⁰⁶.

Hay otros ecos de esta luz indecible y plotiniana en la obra de Elitis. Ecos que no responden ya a ese brillo cegador del sol egeo que la crítica ha tomado como modelo exclusivo para denominarle «el poeta de la luz». En «El Gloria» del *Axion*

¹⁰⁵ «Νά γιατί δε χρειάζεται να ερευνάς. Χρειάζεται υπομονετικά να προσμένεις την εμφάνισή του και να προετοιμάζεσαι για τη στιγμή αυτή, ακριβώς όπως το μάτι που προσμένει να ξεπροβάλει ο ήλιος. Βγαίνοντας εκείνος πάνω από τον ορίζοντα —πάνω από τον ωκεανό, λένε οι ποιητές— προσφέρεται στα βλέμματά μας. Τον ατενίζουμε. Όμως από πού μπορεί να προβάλλει Αυτός που απλώς εικόνα του είναι ο ήλιος; Τίνος ορίζοντα τη γραμμή ν' ανέβει για να φανεί; Όχι, Αυτός δεν έρχεται από κάπου, όπως θα το περίμενε κανείς. Ή, κι αν έρχεται, είναι δίχως νά 'ρχεται. Τον βλέπεις σαν κάτι που δεν έρχεται, αλλά είναι κιόλας εκεί πριν από καθετί άλλο, πριν καν το διανοηθείς... Και βέβαια είναι θαύμα αυτό!», *Ibidem*, p. 312.

¹⁰⁶ «Δεν ήρθε, και όμως νά τος! Δεν είναι πουθενά και ωστόσο δεν υπάρχει μέρος όπου να μην είναι! Μπορεί βέβαια μ' αυτά όλα ν' απορείτε. Όμως, όποιος *ξέρει* θ' απορούσε, πιστεύω, με το αντίθετο. Ή μάλλον —κι εδώ θ' απορήσετε ακόμη περισσότερο— δε θα του ήτανε πια δυνατόν ν' απορήσει», *Ibidem*, p. 312.

Estí, una obra escrita sobre los surcos *atópicos* y textuales de la transparencia, donde los estudiosos han visto únicamente un proceso de restauración del sol presente y soberano que ha de gobernar Grecia desde las alturas, el poeta exalta una luz interior, blanca e indeterminable que representa una mimesis de lo *imposible* o, más bien, del infinito, y que acaso, como el resto de blancos del poema, encarna el magma de *revelabilidad* en cuya trama el texto se teje y se reteje: «La íntima luz de blancura lechosa / a imagen y semejanza del infinito»¹⁰⁷. Dividida entre continente y contenido, esta luz *indecide* de nuevo la propiedad del *lugar* y se dispone a un tiempo, como hemos visto para el arranque del «Génesis» y «El Gloria», como el espacio anterior a todo origen —la apertura *en* la que todo nace— y como instancia originada que comparece como signo de una serie, entreverada entre otros nombres de otros objetos que componen el *cosmos* textual griego y que no denotan, en el juego de la *significancia*, sino la traspasabilidad de la transparencia que ella misma encarna. Es la indecidibilidad de su espacio, de su posición, la que articula desarticulándolo este catálogo de significantes que constituye la plenitud de un absoluto, si bien un absoluto parcial o rizomático: la integridad siempre abierta de Grecia, emblema, como tendremos ocasión de analizar más adelante con detalle, de toda *atopicidad*, de toda *espectralidad* del *hiato* o de la escritura. Por ello esta misma luz íntima, contenida en el interior —interior del texto, interior del cuerpo—, se ha desdoblado al final de la obra, asociada al Siempre y no al Ahora, para envolver desde cierto *afuera* los misterios que en teoría habría de acoger y multiplicar: «Siempre la luz circundante de los misterios»¹⁰⁸. A la vez eje que desapropia y rodeo en torno al eje de lo textual, la luz y la transparencia pierden el encuadre (pues, ¿dónde, sino sobre o contra sí mismas podrían realmente encuadrarse?) y arrastran consigo, a su infinito movimiento de traspaso o *metaforicidad* entre (*no*) *lugares*, todo el poema y el ámbito de la experiencia (griega) que propone. En el ensayo «Avante despacio» encontramos, no obstante, un eco más directo de esta luz plotiniana. Acaso por la cercanía de composición entre esta obra y «La luz divina según Plotino», los términos son prácticamente idénticos, lo cual pone de manifiesto hasta qué punto la firma que Elitis coloca, sin avisarnos de la fuente precisa de su traducción, bajo la adaptación de las *Enéadas*, responde a un deseo de hacer suya retrospectivamente esta noción *mística* de luz indecible. Sin embargo, en «Avante despacio» dicha luz del sol sin sol que ha de constituir «el ingrediente real del segundo y verdadero orden del mundo»¹⁰⁹ no opera como desencadenante del

¹⁰⁷ «Το ενδόμυχο φως που ασπρογαλιάζει / κατ' εικόνα και ομοίωση του απείρου», ELITIS, O. (2002), p. 180.

¹⁰⁸ «Αιέν των μυστηρίων το φως το περιπτάμενο», *Ibidem*, p. 182.

¹⁰⁹ De «Lumini y sombrío» (*El jardín de las ilusiones*), donde, comentando la frase de otro filósofo griego de la Antigüedad, en este caso Empédocles, sobre una luz *αλλότριον*, ajena u otra, que envuelve

proceso poético, ni se imbrica exactamente en él, sino que representa la alteridad a la que la poesía nos conduce, su posterioridad que está, ya, anunciada y generada en el *aquí* de la escritura. Es una alteridad isomorfa de la muerte, de lo *imposible*, de todas las instancias apofáticas que en teoría la luz habría de venir a *re-velar*, del devenir ahistórico; se trata ya de un «otro lado», pero contemplado sin duda desde el filo de la escritura, desde el instante mismo del traspaso garantizado por el *heliotropismo* de la *poiesis*, a pesar de que el poeta se exprese en términos de un *estar-ya-ahí* o, más bien, de un casi estar ahí que entiende el paso efectivo a la alteridad del *lugar* como ruptura del *himen* de la escritura, silenciada entonces: «Verdaderamente, ahora me siento cerca, casi “tocando” lo que cuentan los viejos marineros: una zona de pureza infinita y sin mezcla donde tu peso no cuenta y donde la luz no es la del sol que conocemos ni la de ningún otro cuerpo artificial o celeste; es la luz que no necesita pasar por los ojos para ser perceptible. Allí, suelen decir, se consuma la reconquista del cuerpo, pero ya sin su faceta vulnerable, o la recomposición de la materia que te constituye, a partir de datos completamente desconocidos para nosotros, y estremecedores, sobre todo por cuanto no están sometidos ya a los procesos temporales. Así pues, giro a la derecha y adelante, de frente al peligro. No hay alternativa. O te acomodas y aceptas ser para siempre uno de los de aquí, o pasas al otro lado. Cuidado. Que nadie se desmaye. Las manos sobre el timón. Ya llega hasta nosotros un mensaje de oxígeno *transsterrenal*. Cuidado. Ánimo. Ha llegado el momento de probarnos. Las manos sobre el timón. Avante. Avante despacio hacia lo *no confuso, lo inmutable, lo desnudo, lo manifiesto, lo inteligible en sí, lo inalterable...*»¹¹⁰. Diversidad de espacios, desapropiación del lugar de lo poético

la tierra, Elitis expresa la certeza de que los verdaderos artistas deben construir sus obras sobre el *valor* (valor de cambio a que alude el verbo utilizado, *εξαργυρώνω*, cobrar un cheque o hacer efectiva una cantidad, *transferir* fondos de un sistema monetario a otro) de esta luz, fundamento de una recomposición utópica —o *atópica*— del cosmos: «De eso se trata. Escultores y pintores, escritores y filósofos, poetas y músicos, todos juntos, los que no están ligados por las cadenas de la fricción diaria, pretenden transferir (*εξαργυρώνω*) esta luz y considerarla el ingrediente real del segundo y verdadero orden del mundo» («Περί αυτού πρόκειται. Γλύπτες και ζωγράφοι, συγγραφείς και φιλόσοφοι, ποιητές και μουσικοί, όλοι μαζί, όσοι έχουν λυτές τις πέδες της καθημερινής τριβής, αυτό το φως ζητούν να εξαργυρώσουν και να το θεωρήσουν το πραγματικό συστατικό της δεύτερης και αληθινής τάξης του κόσμου»), ELITIS, O. (1999), p. 42.

¹¹⁰ «Αλήθεια, νιώθω τώρα νά 'μαι κοντά, σχεδόν ν' “ακουμπώ” κείνα που διηγούνται οι παλιοί ναυτικοί. Για μία ζώνη απέραντης και άπεφτης καθαρότητας, όπου το βάρος σου εκεί δεν μετράει κι όπου το φως δεν είναι του ηλίου που ξέρουμε μήτε κανενός άλλου τεχνητού ή ουρανίου σώματος· είναι το φως που δε χρειάζεται να περάσει από τα μάτια για να σου γίνει αισθητό. Εκεί, έχουν να λένε, συντελείται η επανάκτηση του σώματος μείον την εύτρωτη πλευρά του· η ανασύνθεση της ύλης που σε αποτελεί, με βάση δεδομένα εντελώς άγνωστα για μας και συγκλονιστικά, προπάντων από την άποψη ότι δεν υπάγονται πλέον στις διαδικασίες του χρόνου. Στροφή λοιπόν, όλο δεξιά, και πρόσω καταπάνω στον κίνδυνο. Δε γίνεται αλλιώς. Ή θα συνθηκολογήσεις και θα μείνεις από τους εδώθε ή θα περάσεις πέρα. Προσοχή. Κανένας μη λιγοψυχήσει. Τα χέρια στο τιμόνι. Κιόλας ένα μήνυμα διήγητου οξυγόνου φτάνει ως εμάς. Προσοχή. Θάρος. Έφτασε ο καιρός να επαληθευτούμε. Τα χέρια στο τιμόνι. Πρόσω. Πρόσω ηρέμα προς το *μη θολούμενον, το άτρεπτον, το γυμνόν, το φαίνον, το αυτῷ καταληπτόν, το αναλλοίωτον...*», ELITIS, O. (1993), pp. 415-416.

—que se sitúa antes y después de sí mismo, en un *en* que no hace sino generalizar su valor sintáctico de *entre*, de intersticialidad—, la luz griega o la transparencia se sitúan así nuevamente como el elemento a la vez estructurador y desestructurante de la serie de los *hiatos*, el enésimo renombramiento que permite el desenvolvimiento de nuestra lectura.

Pero no conviene olvidar que en ellas yace, ante todo, la huella de una operación de autoborrado, la metafísica solar que, devenida metafórica, como hemos tenido ocasión de ver, reinscribe más allá y más acá de sí a un sol que nunca es el verdadero, que siempre oculta o repite el rostro de una anterioridad sin rostro, que se eclipsa constantemente aun cuando parezca dominar, desde la imposible sombra que es únicamente invisibilidad o *atopicidad* de su luz —omnipresencia de la luminosidad sin *otro*—, desde la retracción a la que lo remite la generalidad de la *metaforá* y el *heliotropismo*, es decir, de la escritura, el discurso mismo que lo *re-vela*, que se manifiesta sin saber adónde, por qué, desde dónde, como marca indeleble —a la par que *autoconstruibilidad*— de esa instancia ab-soluta que yace oculta más allá de sí. La transparencia, lo hemos repetido en diversas ocasiones, también se caracteriza por ser ab-soluta, y en la medida en que lo es se hace inseparable de un sol trascendente —es decir, anterior y ulterior a ella— que no podría constituir su origen sin resultar a un tiempo originado *en* su trama. Pues la transparencia, es evidente, también se retrae, se oculta, es la figura misma de la retracción que inaugura, siempre desde el (*no*) *lugar* de la huella o del reflejo, la textualidad y la *significancia* que garantizan al cosmos griego sustraerse a la clausura teleológica y aniquilante de un sentido. La (in)visibilidad desencadenada indecidiblemente por la luz del sol al mediodía, esta expansión de la metafórica solar que sanciona el valor sígnico del universo elitiano, sirve para apartar a Grecia de la influencia de las Luces y, en consecuencia, de Occidente, del crepúsculo occidental que la encerraría en la opacidad del concepto, en las cárceles tecnocientíficas del logos, tratando de reabsorber sin pérdida, sin restancia de misterio, su caudal *poiético* e incontenible de regeneración. Así, toda estética griega, todo discurso que se pronuncie *auténticamente* en griego, no puede sino a un tiempo *fundarse en* esta transparencia o luminosidad *metafórica* o transferencial que lo precede y *fundarla* prolongándola, dándola a ver sobre su superficie —como sucede con el sol en lo que dicha escritura tiene de *heliotrópica*— y retejiéndola sin cesar desde el principio. Es, en definitiva, el espacio de una fundación, la iteración de un origen en el cruce indecible del *lugar propio* —la comunicación, lo real, Grecia como territorio histórico— con el no lugar, con la luz ab-soluta que abre al contacto con lo Abierto y conduce a un exceso de la identidad, al desencadenamiento de una nueva construcción *poiética*. Lo griego, la escritura o la poesía residen pues en este cruce

en que lo *propio* se deja habitar por lo ajeno, *son* esta encrucijada de desapropiación y apertura que obliga a fundar siempre nuevos lugares, que, ante la imposibilidad, puesta de manifiesto por lo otro que la luz anuncia e inserta en nuestro *espacio*, de reconocer como *propio* este *lugar* que denominamos «lo real» y que se halla rasgado ya, siempre, por su propia alteridad, nos instala en el espaciamiento de una búsqueda y una promesa *atópicas* que son también una minuciosa construcción del (*re*)origen y de la intersticialidad de su trama y un intento de establecer el espacio de lo *propio* en este giro inabsorbible del traspaso. Lo *propio* de lo griego, su *lugar propio*, sería por tanto este *hiato* que compendia toda *impropiedad* y opera la desapropiación allá donde se encuentra, la *metaforicidad* inherente del sol que, imbricado indecidiblemente en el gesto de la transparencia y del infinito traspaso, es a la vez fundante y fundado, huella originaria y huella originada, testimonio y promesa, significante y ab-soluto de la significación, garante de la visibilidad y desencadenante de toda ceguera.

Es tiempo, por tanto, de volver al sol —si es que en algún momento lo habíamos abandonado— con el fin de rastrear sus elisiones, sus reinscripciones, sus *re-velaciones* y sus repliegues sobre este isomorfo de la transparencia o el *himen* —caracterizado también por su translucidez— que es la escritura griega constituida en doble o repetición inclausurable del mediodía sin sombra. En definitiva, de la instancia que proclama incansablemente la inestabilidad o la intersticialidad absolutas en el orden del significado, del *lugar* o del tiempo. A partir de este momento, pues, nos preguntaremos por un espacio que no existe como tal, por una *tópica* que sólo puede ser, en su más amplio sentido, una *trópica*: ¿cuál es la *posición* del sol en relación con la escritura? ¿Sobre, ante, *en*, tras la escritura? Cuál pueda ser el valor de estas preposiciones, hasta qué punto puedan determinar una movilidad incesante, sintáctica y a su vez pre-posicional, del sol o de la luz —en una dialéctica de mostración y ocultación irreductible a un tercero y que remite doblemente a las fases lunares, enseguida se verá por qué—, o en qué grado sean capaces de operar una *desapropiación* de toda centralidad metafísica del sentido en la obra de Elitis, serán las cuestiones que guíen las próximas páginas.

2.3.2.2. *Escribir el sol: reflejos y ocultaciones*

a) *Un heliocentrismo en el margen*

¿Está realmente, en definitiva, el sol en el centro de la poética de Elitis —técnica y *temáticamente*— en tanto presencia constante? ¿Se basa su soberanía

sobre el *cosmos* griego en una condición teológica asociada a la propiedad del sentido y a la visibilidad última de la verdad? ¿Relata el *Axion Estí*, como la crítica no se ha cansado de repetir, el camino excéntrico entre dos presencias plenas del sol que sancionan lo *propio* de la poesía y de la grecidad? De responder afirmativamente a estas preguntas, sería preciso revisar no sólo lo que hemos dicho hasta aquí acerca de la transparencia y la metafísica solar (que hemos rebautizado como metafórica), sino también la entera lógica elitiana del *hiato* y de la diferencia oriental.

A pesar de lo cual, es indiscutible que el sol ocupa una posición central en la obra del autor. Pero, como viene sucediendo hasta el momento con toda instancia que sancione la clausura de un sentido, dicha centralidad se halla desplazada en los márgenes, diseminada como reflejo y efecto de escritura. Eludiendo toda determinación como sede inmóvil o inmutable de la esencia o de la atemporalidad presente, el sol elitiano se dobla, se reinscribe y se repite sin cesar en un doble movimiento que recuerda a las fases de la luna: si por una parte se halla sometido a la *trópica* solar que lo desplaza, siempre en teoría idéntico a sí mismo, a lo largo de su elipse, por otra su *metaforicidad* sustancial lo hace girar en torno a un sol oculto o más auténtico que le presta su luz. No se trata sin embargo de un mero gesto de significación. El sol sensible, entidad puramente fenoménica, reducido a una secundariedad lunar que lo somete al ámbito de la escritura¹¹¹, que lo convierte en escritura, no se encuentra simplemente *en lugar de* un ser, un sentido o un Dios que podrían leerse fácilmente tras su rostro, sino que viene a proclamar, por medio de una *metaforicidad* en abismo, el infinito espaciamiento de toda dimensión *propia*, la marginalidad inherente a todo centro. No sólo a través de la *re-velación* a que se somete en el seno de la transparencia —que es, ya lo hemos visto, la generalización *gracias al sol* de una *metaforicidad* sin término—, sino también por medio de la imposibilidad que, por extraño que parezca, encontramos en toda la obra de Elitis de contemplarlo de frente, en su totalidad, en calidad de presencia que se ofrece como simulacro de lo *propio*. Antes al contrario, el sol elitiano sólo se deja ver, y es lo que vamos a analizar de inmediato, a través de sus reflejos y sus diferenciones, de sus huellas y de sus ausencias. Sometido pues a una constante transformación que desmiente su presunta inmutabilidad metafísica, constituye el testimonio de la irreductibilidad de la huella, de la condición escritural o metafórica que determina

¹¹¹ En un pasaje del *Diario de un abril invisible*, el autor va más lejos: el sol no sólo ha adquirido un carácter lunar, sino que es la máscara de la luna, secundariedad que, en lugar de repetir apenas la luz de un sol auténtico y oculto, se constituye en simulacro del simulacro, reflejo de reflejo, velo que, simulando constituir la instancia de lo *propio*, no hace sino reduplicar las diferenciones y las *impropiedades*, desencajar todo centro y reinscribirlo en el más extremo margen: «Agotado de mis aventuras celestes, me acosté en las primeras horas de la mañana. / Desde el cristal, me miraba la vieja Selene, con la máscara del Sol puesta» («Lunes Santo, 20»: «Κατάκοπος από τις ουράνιες περιπέτειες, έπεσα τις πρωινές ώρες να κοιμηθώ. / Στο τζάμι, με κοίταζε η παλαιά Σελήνη, φορώντας την προσωπίδα του Ήλιου»), ELITIS, O. (2002), p. 482.

ya, desde una anterioridad indecible, todo centro o toda presencia, de la generalidad de la *significancia* y de la imposibilidad, al menos en el *cosmos* griego, de la plenitud de un origen o un *telos*. No hay, por consiguiente, referente primero o sentido que la escritura o la metáfora, o bien el arte o la poesía, deban imitar. La propia centralidad del sentido se da, ya, como una escritura que imita el imposible centro, como una metafórica *mimesis de lo imposible* que a la vez lo difiere y lo (re)crea, que convierte toda posibilidad de lectura o desciframiento en el *retejer* de una nueva escritura. Encontrar o contemplar el sol no es pues sino escribirlo leyéndolo, trazarlo en el hueco de un *heliotropismo* que lo promete o lo (re)produce a un tiempo como origen y efecto de la transparencia. Es *indecidir* el sentido en tanto huella o quiebra de una diferencia o traspaso sobre los que se trazan todos los signos, así como rastrear la imposibilidad de un sol propio que desde el envés trabaja, ya, todo discurso.

Enhebrar el sol a la escritura alejándolo de las alturas teológicas del Uno tiene, además, una consecuencia aparentemente mayor: significa desplazar el pensamiento de lo griego desde la metafísica de la presencia y del ser en que desde Platón hasta Heidegger parece, en un grado u otro, haber sido situado —como su *lugar propio* en el ámbito o la historia de la filosofía—, y conducirlo a una lógica de la alteridad que tenderíamos a identificar de manera laxa con *lo judío*. Lo griego se instalaría, así, como Elitis parece haber deseado implícitamente para burlar la estricta categorización occidental que lo cerraba sobre la exclusividad de un clasicismo, en un espacio ajeno, en un lugar de transferencia que ya no es el suyo propio, que se encuentra lejos del tradicional ámbito supervisado infaliblemente por el sol del logos o de la verdad. La transparencia griega, productora y producto del sol que comparece bajo tan diversas formas en la poesía o en la Grecia textual de Elitis, es la escenificación de lo *paralógico* (el absurdo o lo *παράλογο*), de lo que no puede reducirse a logos ni *tiene lugar* ya bajo sus alas. Expandiendo la escritura a todo el ámbito de la experiencia —clausurando en suma la posibilidad de toda experiencia como relación con una instancia presente, el *empirismo* que presupone la identidad consigo del *lugar* y de lo real y que cabe identificar con la lógica tecnocientífica de las Luces—, Elitis no sólo construye Grecia y lo griego sobre el filo de lo virtual y del cuestionamiento de la identidad, sino que además refuerza el *giro judío* a que acabo de aludir; pues si el centro del cosmos o del sentido, el sol —que comunica y contagia su condición errante, retráctil, iterable e intersticial a la grecidad—, se presenta ya como secundariedad o escritura, habrá que admitir que ésta ha usurpado —término marcado por un fuerte sentido histórico, y cristiano, de lo religioso— el espacio de Dios o de lo divino, que se ha convertido en sede (indecible y virtual) del absoluto según una lógica cabalística —prácticamente sin igual entre las

corrientes místicas universales— que me propongo analizar con más detalle en próximos capítulos. Baste decir por el momento que en su poesía la escritura se convierte en el sol que inscribe la luz en un mundo carente de iluminación trascendente y exterior (carente, más bien, de la posibilidad de un *afuera* o de una trascendencia que no se tramen en su misma urdimbre). Una de las imágenes emblemáticas de su obra, que nos dará el motivo para un pormenorizado análisis acerca de la cuestión de la escritura griega en la tercera parte de este trabajo, así parece suscribirlo. Se trata de un pasaje de «La almendra del mundo» donde el poeta dice escribir poemas «blancos sobre la página negra». Ello demuestra hasta qué punto la escena de la escritura carece de una iluminación focal o cenital a cargo de un sol-presencia que la domine desde las alturas; su oscuridad no puede ser sino la marca de una ocultación a la luz exterior, mientras que el trazo de las letras, fácilmente imaginable como un surco que opera una apertura en su avance progresivo, parece traer *desde dentro*, o más bien producir, el simulacro de una luz solar que se identifica con el *himen* mismo de la escritura o se hace visible en él. Toda textualidad griega, en consecuencia, posee en Elitis una que podríamos denominar *autoiluminación*. Es en su entramado, en el mismo surgir de la escritura, donde se funda la luz o la visibilidad que no admite en rigor un *antes*, una divinidad originaria y exterior ajena al movimiento de la *significancia* y determinada por una lógica de la presencia. La escritura se funda a sí misma dentro del magma de la transparencia fundando el sol que la ilumina, en consecuencia. Genera indecidiblemente su propio origen, suspendiéndose, como la luz, en la impropiedad del *lugar* y en la inclausurabilidad de un *telos*. Al igual que sucede en la Cábala, alcanzar el absoluto o la trascendencia significa aquí ejercer un doble movimiento de lectura-escritura: poner en práctica una hermenéutica de los signos recibidos —el *cosmos* en tanto estructura eminentemente *sígnica*— que no tiene como objeto alcanzar el sentido-Dios que se esconde tras ellos, sino multiplicar una y otra vez los velos, los significantes, emulando así el impulso creador e inaugural de un Dios que reside en la escritura y es (re)generado por ella¹¹². Dios, el absoluto o el sol como

¹¹² Reconponiendo a través de la combinatoria las palabras del texto sagrado con el objeto de extraerles su sentido, o bien las múltiples posibilidades que Dios colocó en ellas, el cabalista recompone también el cosmos de acuerdo con infinitos nuevos órdenes. Toda interpretación es una imitación de la tarea primordial de Dios, quien ya generó nuestro universo a partir de una escritura preexistente, la Torá superior. La escritura es, en este aspecto, anterior incluso al mismo Dios, que sólo reescribiendo aquellas palabras que le habían precedido, copiándolas y tallándolas sobre la materia, *dio lugar* al universo y se dio lugar a sí mismo como su creador. De modo que tratar, por medio de una hermenéutica bíblica que aquí podemos extrapolar a la imposible legibilidad elitiana del cosmos, de borrar la historia de la Creación —desentrañando la escritura de Dios y encontrándolo a él, puro y presente, al cabo del hilo— y regresar a su punto cero, no significa sino alejarse cada vez más de un origen puro —enmarañar aún más la Escritura con nuevas escrituras con valor asimismo fundacional, escribir de algún modo sobre el trazo de lo escrito— e instalarse en la reproducción sagrada y trascendente de un *reorigen* que es, siempre, el (re)nacimiento mesiánico de una historia. Trabajar sobre la escritura, como parece sugerirnos la obra de Elitis, significa pues crear nuevos

efecto de escritura: he ahí uno de los ejes fundamentales que enlazan la poesía de Elitis con la escritura mística.

Negar al sol una posición central, asociada al significado que desde el exterior —que es en realidad el interior de la presencia para sí identificada con la plena conciencia— confiere autoridad a la escritura, es conspirar contra una larga tradición platónica sobre la cual se ha construido la metafísica del ser dominante en el pensamiento occidental. En ella, el sol representa todas las instancias jerárquicamente superiores en una dialéctica dualista: el padre, el Bien, lo Bello, la fuente, el Uno, Dios. Pero, sobre todo, ocupa el *lugar* del logos que con su mera presencia cegadora instituye la verdad o la clausura del sentido y reabsorbe el exceso innecesario y enajenante de la escritura. En este aspecto, desde el *Fedro* de Platón el sol constituye el origen y el *telos*, en tanto modelo trascendente y radicalmente otro, de toda fenomenalidad¹¹³. La escritura sería, de este modo, el residuo derivado que contribuiría a *eclipsar* el sol de la verdad y la presencia en beneficio de una secundariedad artificiosa tendente a generalizar el engaño, el alejamiento del centro, la oscuridad o la ofuscación de la fuente, la pérdida progresiva de una totalidad posible¹¹⁴. Sin embargo, desde el inicio mismo de esta tradición que podríamos

mundos, pero siempre contenidos en éste, compuestos por una reorganización de sus mismos materiales signícos. Ése parece ser el criterio del *Zohar*, uno de los textos centrales de la Cábala teosófica, tal como ha explicado Esther Cohen: «“La interpretación crea firmamentos”, dice el *Zohar*, texto clásico de la cábala medieval. Y al hacerlo, al proponer un vínculo estrecho entre la palabra y los mundos posibles, una relación de causalidad entre el nombrar y el crear, el *Zohar* toma una posición dinámica y comprometida frente al Texto y frente al hacer de la historia. En otras palabras, al saberse coautor y copartícipe del universo a través de la práctica de la interpretación, el *Zohar* se asume, por encima de todo, responsable», COHEN, E. (1999), pp. 18-19. De acuerdo con esta lógica podría acaso explicarse la afirmación de Elitis en el «Memorial para Andreas Embiricos»: «La Poesía nació para corregir los errores de Dios; o, si no, al menos para mostrar cuán equivocadamente hemos concebido su don» («Η Ποίηση έγινε για να διορθώνει τα λάθη του Θεού· ή, εάν όχι, τότε για να δείχνει πόσο λανθασμένα εμείς συλλάβαμε τη δωρεά του»), ELITIS, O. (1993), p. 116, o bien sus apelaciones a la construcción poética de un paraíso que no diferirá en sus materiales constitutivos del mundo presente: «Y sin embargo del *qué es al qué puede ser* se atraviesa un puente que lleva, ni más ni menos, del Infierno al Paraíso. Y, lo más extraño: un Paraíso construido exactamente con los mismos materiales que el Infierno. Lo único que varía es la percepción de la disposición de los materiales —imaginémosla sobre la arquitectura de la moral y los sentimientos para comprenderlo—, pero ello es suficiente para determinar la incalculable diferencia» («Κι όμως από το *τί είναι* στο *τί μπορεί να είναι* περνάς μία γέφυρα που σε πάει, ούτε λίγο ούτε πολύ, από την Κόλαση στον Παράδεισο. Και το πιο παράξενο: έναν Παράδεισο φτιαγμένον από τα ίδια υλικά που είναι φτιαγμένη ακριβώς και η Κόλαση. Δεν είναι παρά η αντίληψη για τη διάταξη των υλικών που διαφέρει —ας την φαντασθεί κανένας επάνω στην αρχιτεκτονική της ηθικής και των αισθημάτων για να καταλάβει—, αλλά που είναι αρκετή ωστόσο για να προσδιορίσει την απροσμέτρητη διαφορά»), ELITIS, O. (2000), pp. 9-10.

¹¹³ «El bien, en la figura visible-invisible del padre, del sol, del capital, es el origen de los *onta*, de su aparición y de su llegada al *logos*, quien a la vez los reúne y los distingue [...]. El bien (el padre, el sol, el capital) es, pues, la fuente oculta, iluminadora y cegadora, del *logos*», «La farmacia de Platón», DERRIDA, J. (2007), p. 122.

¹¹⁴ «¿Y la semejanza del logos con el sol (con el bien o la muerte que no puede mirarse en la cara), con el rey o el padre (el bien o el sol inteligible son comparados con el padre en la *República* 508c)? ¿Qué debe ser la escritura para amenazar este sistema analógico en su centro vulnerable y secreto? ¿Qué debe ser la escritura para significar el *eclipse* de aquello que es el *bien* y el *padre*? ¿No será necesario dejar de considerar a la escritura como el eclipse que viene a sorprender y ofuscar la gloria

asociar en su primer momento al platonismo y al neoplatonismo¹¹⁵, desde sus mismos planteamientos logocéntricos, el sol y el núcleo del sentido se encuentran afectados ya por cierta condición escritural y secundaria que los trabaja desde una instancia indeterminable (la *khora*, el *más allá de la esencia* platónico o plotiniano, la trascendencia sobreesencial del Dios apofático, o apenas una *metaforicidad* originaria que traza el centro, siempre, en determinado margen). El sol no es, en Platón, estrictamente el logos, sino aquello que se nos muestra —ocultándose— *en su lugar*, al objeto de que no resultemos cegados ante el contacto directo del sentido. Siendo su emblema o su repetición, constituye asimismo su *himen* y su otro (el otro del mismo)¹¹⁶. Y, por otra parte, en una indecidibilidad que parece suspender la *propiedad* que se nos quiere dar a ver aquí, el *logos* es también el velo del sol, el hijo del soberano al cual debemos recurrir, en tanto reflejo soportable o metáfora del sol, si no queremos perder la visión sobre la instancia misma que la posibilita¹¹⁷. Como hemos venido viendo, en autores posteriores el sol (sensible) tiende a convertirse en metáfora o manifestación inmanente de una instancia más antigua, más primordial, más verdadera y, sobre todo, dueña de una sacralidad más secreta. En *Los nombres divinos*, Dionisio se refiere a él no como la identidad de Dios, sino como uno de sus nombres o metáforas, identificado no obstante con el Bien¹¹⁸. El sol tiende, en consecuencia, a retraerse, a eclipsarse detrás de sus propias repeticiones y a inscribirse, por tanto, dentro del discurso, de la apariencia, del simulacro o del *εἶδωλον*. Ya en el *Fedro* platónico, en el relato de la invención de la escritura, el Sol, padre de Tot, es denominado por su nombre egipcio Amón, «el oculto». Y,

del verbo? Y si hay cierta necesidad de eclipse, el vínculo de la obra y de la luz, de la escritura y del habla, ¿no debe aparecer de otra manera?», DERRIDA, J. (1971), pp. 123-124.

¹¹⁵ En Plotino la imagen del sol sirve como metáfora perfecta («buen ejemplo») del Uno o el Bien, centro emisor de los rayos que se extienden a la totalidad del cosmos, y origen permanente de toda luz (presencia inmovible al cabo de cada uno de los rayos que percibimos desde la inmanencia): «El Bien mismo debe, pues, permanecer fijo, mientras que las cosas todas deben volverse a él como el círculo al centro del que parten los radios. Y un buen ejemplo es el sol, pues es como un centro con respecto a la luz que, dimanando de él, está suspendida de él. Es un hecho al menos que, en todas partes, la luz acompaña al sol y no está desgajada de él. Y aun cuando trates de desgajarla por uno de sus dos lados, la luz sigue suspendida del sol», I, 7, 24-29, PLOTINO (1992), vol. 1, p. 301. Subyace sin embargo aquí, como en todo el pensamiento plotiniano, una lógica de la huella y de la marca que recuerda muy nítidamente al *heliotropismo* de que vengo hablando a lo largo de todo el trabajo. Acaso la vinculación de Plotino a cierta teología negativa que trabaja ya en la sombra toda la lógica platónica y neoplatónica tenga la culpa. Si el sol es origen y *telos* de todo lo que existe, y se sitúa además del lado de la presencia absoluta, también es la huella insondable (dado que se encuentra *más allá de la esencia*) que late en toda fenomenalidad y que hace a su vez de cada fenómeno una huella. Elitis, como veremos, extremará al máximo esta cuña que socava ya, desde su misma formulación, el dualismo (neo)platónico y la metafísica de la presencia (del sol).

¹¹⁶ DERRIDA, J. (2007), pp. 121-124.

¹¹⁷ En cualquier caso, seguimos aquí ante una lógica de la presencia y del sentido, encarnada alternativamente por el logos o su padre trascendente, el sol inteligible, correlato de un sol sensible que tiende a creerse descifrable como metáfora.

¹¹⁸ Cfr. DIONISIO AREOPAGITA (1981), p. 139-140.

suspendido en el mito egipcio que sanciona esa denominación entre la condición de nacido del huevo primordial —originado, pues, por un núcleo anterior que hizo nacer al mundo— y portador de él¹¹⁹ —anterioridad y origen, en suma, de dicho nacimiento—, parece *indecidirse* ya en estos albores de la metafísica según cierta lógica de la *metaforicidad* o, en términos elitianos, de la transparencia. Como enseguida veremos en la poesía de Elitis desde una perspectiva que extrema y subraya estas contradicciones asentándose inadvertidamente sobre ellas, el sol soberano es a un tiempo el efecto de la transparencia o de la escritura —la quiebra por tanto de toda posibilidad de jerarquización ontológica dentro del cosmos griego— y la retracción o el eclipse de un secreto que, en una doble circulación de la huella, determina o focaliza todo discurso como un cierto antes-del-habla¹²⁰. No conviene olvidar tampoco, en esta que cabría denominar doblez primordial del sol o del sentido (acaso de la *physis*, inhabilitada ya como *naturalidad* de la luz natural y convertida, desde el principio, en *sobrenaturalidad* o *maquinalidad* translaticia), las consideraciones de Aristóteles, ya mencionadas, acerca de su valor metafórico o, incluso, emblemático de toda *metaforicidad*. Instituido por la metafísica como *telos* de detención —desentrañamiento o *aclaración*— de la metáfora o anulación de su trazo, innecesaria ya ante la presencia central y desnuda del sentido, el sol se convierte, en virtud de nuestra imposibilidad para determinar qué es lo propio de él, en la representación de todo traspaso metafórico o, más bien, de la *impropiedad* que lo suscita. Su giro *heliotrópico* no es ya, pues, el giro de un regreso a sí misma de la verdad o del logos, sino el giro tropológico que define el transporte *desapropiador* de la metáfora¹²¹. Lejos de constituir la plena reabsorción de la diferencia oriental

¹¹⁹ «Tenemos, pues, aquí a un sol oculto, padre de todas las cosas, que se deja representar por el habla. La unidad configurativa de esas significaciones —el poder del habla, la creación del ser y de la vida, el sol (es decir, también, ya lo veremos, el ojo), el ocultarse— se conjuga en lo que podríamos llamar la historia del huevo o el huevo de la historia. El mundo nació de un huevo. Con más precisión, el creador vivo de la vida del mundo nació de un huevo: el sol, pues, fue primero llevado dentro de la cáscara de un huevo. Lo cual explica varios rasgos de Amon-Rê: es también un ave, un halcón [...]. Pero en tanto que origen del todo, Amon-Rê es también el origen del huevo. Se le designa ora como pájaro-sol nacido del huevo, ora como pájaro originario, portador del primer huevo», DERRIDA, J. (2007), pp. 128-129.

¹²⁰ Como un juego de huellas o significantes entiende Jacques Derrida la sustitución del sol por la luna que, según el mito egipcio reflejado en el *Fedro* de Platón, se produce cuando Tot, inventor de la escritura, reemplaza en el cielo a Amón-Ra, desaparecido en su ocultación. La escritura, isomorfa de la luna que sólo se encuentra iluminada —e ilumina a su vez— gracias a una luz exterior, la que proviene del centro emisor que constituye el sol, vendría a ocupar entonces el lugar del sentido, pero siempre en tanto secundariedad o suplemento dependiente de él, cfr. *Ibidem*, pp. 131-132. Cito principalmente este relato porque nos permitirá comprender, en lo sucesivo, cuál es el valor de una conversión del sol en reflejo lunar, en astro secundario sometido a *fases* y transformaciones y desalojado de la *propiedad* de lo idéntico e inmutable.

¹²¹ «Las metáforas heliotrópicas son siempre metáforas imperfectas. Nos proporcionan demasiado poco conocimiento porque uno de los términos directamente o indirectamente implicados en la sustitución (el sol sensible) no puede ser conocido en lo que le es propio. Lo cual quiere decir igualmente que el sol sensible siempre es im-propiamente conocido y así pues im-propiamente nombrado. [...] el sol, desde este punto de vista, es el objeto sensible por excelencia. Es el paradigma

—encarnada por la escritura o la trópica celeste del astro— en la madurez de Occidente —ocaso de la tarde o culminación de la historia (del pensamiento) en la «cultura occidental»—, la trayectoria del sol no representa sino la imposibilidad de reducción del *tropo*, la originariedad de una búsqueda *heliotrópica* o un trazo gratuito que dice remontarse, en todos los casos, a una anterioridad más esencial, a una *naturalidad* más natural. De este modo, toda comparecencia del sol en el discurso es asimismo una incomparecencia, la remisión a una instancia más natural que él que lo convierte, en su carácter sensible o legible, en un elemento artificial. Ello elimina, a falta de una luz genuinamente natural en que la verdad pudiera resplandecer *por sí sola*, la posibilidad general de una presencia e, incluso, de una naturaleza no sometida a cierta (re)construcción. Si la instancia en la que confiábamos como lo más natural de la naturaleza, el sol, se demuestra de partida metafórica, artificial, escritural y, me atrevería a decir, atravesada por una cierta secundariedad, ¿cómo encontrar un referente seguro sobre el que contrastar la verdad o la adecuación de los conocimientos? Repetido en incontables imágenes que lo conducen a ser, incesantemente, el otro de sí mismo, el sol no es nunca más que un reflejo que contagia de artificialidad o de *metaforicidad* toda la superficie de nuestra experiencia¹²². Incapaz de instituirse, como en vano parece pretender la metafísica o la filosofía, en el origen y el *telos* infalible de toda textualidad, no constituye por tanto sino uno más de los signos que se entretejen en el tránsito insalvable de la transferencia o, hablando en términos elitianos, de una transparencia cuya indecidibilidad y *atopía* alejan asimismo cualquier tentación de *naturalidad* fundacional¹²³.

de lo sensible y de la metáfora; (se) vuelve y (se) esconde. Como el tropo metafórico implica siempre un núcleo sensible o mejor algo que, como lo sensible, siempre puede no estar presente en acto y en persona, y puesto que el sol es a este respecto, por excelencia, el significante sensible de lo sensible, el modelo sensible de lo sensible (Idea, paradigma o parábola de lo sensible), el giro del sol siempre habrá sido la trayectoria de la metáfora», DERRIDA, J. (2003), p. 290.

¹²² «Decíamos más arriba: el sol es el referente único, irremplazable, natural, alrededor del cual debe girar todo, hacia el que todo debe volverse. Ahora debemos, siguiendo, sin embargo, el mismo trayecto, dar la vuelta a la proposición: el sol propiamente dicho, el sol sensible, no sólo proporciona malos conocimientos, es sólo metafórico. Puesto que no se puede uno asegurar, nos dice Aristóteles, de sus caracteres sensibles como de lo que es “propio”, el sol nunca está presente propiamente en el discurso. Cada vez que hay una metáfora hay, sin duda, un sol en alguna parte; pero cada vez que hay sol, ha comenzado la metáfora. Si el sol es ya metafórico, siempre, ya no es completamente natural. Es, ya, siempre un brillo, diríamos una construcción artificial si todavía se pudiera acreditar esta significación cuando ha desaparecido la naturaleza. Pues, si el sol no es completamente natural, ¿qué queda de natural en la naturaleza? Lo más natural de la naturaleza comporta en sí mismo, de qué salir de sí; se acomoda con la luz “artificial”, se eclipsa, se elide, siempre ha sido otro: el padre, la semilla, el fuego, el ojo, el huevo, etc., es decir, tantas otras cosas todavía, que dan además la medida de las buenas y malas metáforas, de las claras y de las oscuras», *Ibidem*, p. 291. En Elitis, el sol adopta asimismo esta proliferación de máscaras: es el soberano, el rey del cosmos griego, el dios, el Sol Oculto, Cristo, el héroe que desciende al Hades, el hijo del discurso, el auxiliar del Poeta, su padre, etc.

¹²³ Pues, como hemos visto hasta aquí, si bien se postula como el magma sobre el que nace todo discurso griego, su estar-ahí no responde *unívocamente* a un deseo de constituir el origen irreductible

Parece difícil, por todas estas razones, mostrarse de acuerdo sin matices con la corriente predominante que ha querido ver en un sol presente y tutelar el centro de la poética elitiana. Reduciéndolo exclusivamente al terreno del símbolo o del tema, o bien a una suerte de metáfora útil para representar hallazgos técnicos relativos a la arquitectura del poema, la crítica ha obviado en general no sólo la ineludible contaminación recíproca entre estas dimensiones —que la suspensión del *lugar* operada por la luz y la transparencia propicia, como hemos tenido ocasión de ver—, sino además las implicaciones escriturales que recomiendan invertir los términos y leer la poesía del autor, o el impulso que la inscribe, sobre el trazo de esta metafórica solar. El heliocentrismo de que han hablado estudiosos como Eratoscenis Capsomenos, vinculándolo nuevamente a la especificidad de una cultura griega que sitúa en lo más alto de la jerarquía ontológica al sol como fuente de la luz, de la vida y de la fusión panteística con tintes monistas¹²⁴, no podría admitirse más que como un heliocentrismo en el margen, que concede al sol un valor primordial, sí, pero no en tanto presencia cósmica e intrapoética —en tanto objeto tutelar o *modélico*—, sino como sucesión de reflejos, metáforas y reinscripciones que *interpreta* una serie de juegos *poiéticos* y que cumple, según una lógica de la transparencia, la *significancia*, o incluso la *revelabilidad*, el desencajamiento de todo centro o de todo *telos* exterior. Es el gesto del sol, el gesto metafórico que inscribe con su mera aparición, y que en su poesía se remarca ampliamente, lo que configura todo posible heliocentrismo en Elitis. Hay cierta identidad o semejanza, en definitiva, entre el eje desestructurante que atraviesa o inscribe su poesía y que hemos denominado *hiato*, *cesura*, *metaforicidad*, *punto*, etc., y este comportamiento sígnico del sol que niega su propia centralidad y decreta, hasta cierto punto, la omniabarcabilidad de la escritura y el margen. No cabe estar de acuerdo tampoco, por consiguiente, con Andonis Decavales, quien afirma en un célebre artículo que el sol adquiere en Elitis un valor platónico, el de Bien supremo que permite ver las cosas en su verdad eterna¹²⁵. Puede que ésa sea la impresión primera ante un sol que se denomina soberano, rey, padre, que acapara la cualidad de la visión y ve a través de nosotros, pero como mostraré enseguida el sol elitiano, tal como se presenta en su obra, no hace sino negar los principios del dualismo platónico y eclipsarse constantemente tras el velo de los significantes o las diferencias —proclamando una (auto)invisibilidad que poco tiene

de todo lo demás, sino que al mismo tiempo se proyecta como posterioridad o producto de aquello mismo que se da a ver, ocultándose, en ella: el sol. Ninguno de los dos, en consecuencia, podría apropiarse de la caracterización de naturalidad total o pura. De ahí que, en Elitis, la naturaleza sea siempre *poiética*, *sobre-natural*.

¹²⁴ Cfr. una vez más su artículo «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 58.

¹²⁵ DECAVALES, A. (1982-1983), p. 34.

que ver con el *esclarecimiento* metafísico de que habla Decavales— con el objeto de diseminar el centro o el *punto* de referencia —el sol es a este respecto también una *stigmé*— y garantizar el *reorigen* y la inagotabilidad textual del cosmos. También Lina Lijnará, en sus estudios estructuralistas de la simbología —en la línea de Gaston Bachelard y Gilbert Durand¹²⁶—, ha afirmado que el sol ocupa una posición no sólo central y presente sobre el mundo poético elitiano, sino también tutelar, dictando las acciones del Poeta y conduciéndolo en su esfuerzo *indemnizador*¹²⁷. En mi opinión, sin embargo, sólo cabría hablar de *dictado* a cargo del sol en la medida en que sus retracciones lo sitúan, al igual que a la luz o a la transparencia, como un antes-del-habla o antes-de-la-escritura que, configurado también como la huella de una escritura, compromete a escribir o impulsa a expresarse, fundando la marca —y fundándose sobre ella— que se reitera a lo largo del *heliotropismo* de su poesía. Sólo en ese espacio intersticial que suspende las instancias de un *afuera* o un *adentro* del texto —suspendiendo por tanto la posibilidad del *lugar* y adoptando un comportamiento hasta cierto punto similar al del Dios apofático que induce a hablar para ocultar su existencia o su condición (para *re-velarlo*)—, podría el sol *dictar el poema*. En cierto sentido, desde la centralidad del margen o la marginalidad del centro. No en cambio desde una plena presencia interior o exterior al texto. Pues, como estamos a punto de ver y veremos en los apartados siguientes, el sol muta incansablemente: se deja escribir, se deja leer, se oculta, comparece por un instante, se filtra, se esconde tras el *himen*, finge dominar la escritura desde un fondo insondable, nace y renace dentro de la textualidad o la transparencia, se multiplica y se dobla o siembra por doquier su potencia fundante y originaria.

La propia acción poética, en tanto *reorigen* y *poiesis* constante, no sólo escapa al pleno dominio o a la determinación de un sol del sentido, sino que a menudo invierte el proceso y es ella quien lo (re)genera en la trama de su escritura como posibilidad de nuevos *mundos en el mundo*. El sol es entonces un mero efecto de escritura, una derivación de aquello mismo que debería, teóricamente, estar derivándose de él. El *lugar* y el tiempo de la poesía —y del mismo sol— queda suspendido, virtualizado en una serie de co-penetraciones que excluyen el ordenamiento lógico y validan la contradicción de determinados principios de

¹²⁶ Por supuesto, cabría un análisis de la obra de Elitis según la rigurosa estructuración de los «regímenes de la imagen» establecidos por Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Admitiríamos entonces, quizá, que Elitis se sitúa dentro del «régimen diurno», y trataríamos de vincular la frecuente figura del sol a los valores patriarcales, teológicos, a los esquemas de ascensión, etc. Pero, ¿no perderíamos de este modo gran parte de la complejidad intraducible del comportamiento del sol en su poesía? ¿No perderíamos la suspensión entre el carácter solar y lunar, o bien la contaminación indecible del primero por el segundo? ¿No tenderíamos a cargar las tintas en el significado unívoco y en la pertenencia exclusiva, perdiendo la indiscutible sutileza de un gesto que nunca se deja del todo reducir por la operación crítica?

¹²⁷ LIJNARÁ, L. (2002), pp. 98-99.

identidad o linealidad temporal. La simultánea anterioridad y posterioridad del origen, por ejemplo. Estamos en el ámbito *paralógico* de la transparencia. En ningún texto podrá verse mejor que en este pasaje de «Antes que nada, la poesía» en que Elitis alude, en un tono lírico que rechaza la teorización *propia* o literal, a las bases de su poética; en él, sobre el velo de las lágrimas —emblema frecuente, lo hemos visto, de la transparencia— del niño que quiere ser poeta, sobre la superficie de aquello que a la vez muestra y oculta, o distorsiona, el mundo (visibilidad-invisibilidad de la *significancia*), nace un nuevo sol, un gran sol retejido por la propia escritura, reinscrito y (re)originado en ella como el centro que habría de insuflarle vida; descentrado, reducido a margen del margen (secundariedad de una escritura que sólo puede ser, por sí misma, secundaria, o bien simulacro de un origen), este sol, por la lógica de la *metaforicidad* en abismo que domina el proceso, se instituirá a su vez en centro de un cosmos: «Diosas del mar, ¿lo recordáis? Era un muchacho, un niño. “No llores”, le decían, “no llores”. Entonces se volvió y abrió los ojos. Y entre las lágrimas comenzó a surgir un verdadero y nuevo gran sol»¹²⁸. No es el único caso en su obra en que el sol se reorigina dentro del poema o de la experiencia de *revelabilidad* de la luz. En «El jardín de Evojir» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*), la inmersión en el mar conduce al poeta a tocar el fondo con la frente, y en ese instante sensorial brota de pronto *un* sol, un sol que no pretende, visto el artículo indeterminado de que se acompaña, ser *el* sol, sino apenas un doble, acaso un reflejo sobre el agua que surge para desencadenar, como si el mundo se hubiera recompuesto de acuerdo con un orden *eutópico*, una serie de hendiduras y signos paradisiacos, al modo de un *reorigen* escritural marcado por la *revelabilidad* y la *poiesis*: «Y mientras dejaba atrás mi pensamiento como brisa de golondrina que cambiaba de color en las aguas frías o delgadas o transparentes con la frente por delante golpeé en el fondo Y saltó un sol // Le salió un surco al éter y oí rodar hacia la tierra los cuatro ríos famosos llamados Fisón Guijón Tigris Éufrates»¹²⁹. También en «El sueño de los valientes», dentro del espaciamento de la muerte que ha de reoriginar el cosmos de acuerdo con criterios *indemnizadores*, surge *un* sol joven que parece situarse a la vez antes y después de este *reorigen* en la textualidad del intersticio (en un instante isomorfo del mediodía por lo que tiene de filo entre la aniquilación y el renacimiento): «Un sol nuevo, aún inmaduro / Que no lograba disolver la escarcha de los corderos del trébol vivo, pero antes de que volara

¹²⁸ «Θεαίνες του πελάγου, το θυμάστε; Ήταν ένα παιδί, παιδάκι. “Μην κλαις”, τού ’λεγαν, “μην κλαις”. Τότες που γύρισε κι άνοιξε τα μάτια. Κι άρχισε μες στα δάκρυα να χαράζεται απαρχής αληθινός ήλιος μέγας», ELITIS, O. (2000), p. 17.

¹²⁹ «Κι όπως άφηνα τη σκέψη μου πίσω σαν χελιδονένιο αέρι που άλλαξε χρώμα στα νερά ψυχρά ή δαχτυλιδένια ή διάφανα με το μέτωπο καταμπροστά χτύπησα στον πυθμένα Όπου αναπήδησε ήλιος // Πήρε μία ράβδωση ο αιθέρας κι άκουσα να κυλούν κατά τη γης τα τέσσερα ποτάμια τα ξακουστά με τ’ όνομα Φεισών Γεών Τίγρης Ευφράτης», ELITIS, O. (2002), pp. 223-224.

una sola espina, descifraba los oráculos del Erebo... / Y desde el principio Valles, Montañas, Árboles, Ríos»¹³⁰. Finalmente, en el texto que cierra *María Nefeli*, «La apuesta eterna», el sol vuelve a aparecer como producto, en este caso desencadenado, quizá analógicamente, desde la figura de un limón, metáfora solar de la misma manera que el sol es metáfora analógica de otra cosa, o bien de su misma *metaforicidad*; aquí es la sensación, otro modo, como hemos analizado, de lectura-escritura, la que opera esta secundariedad, cuya importancia se remarca en el hecho de que la estrofa ocupe el primer lugar de un poema que quiere figurar como compendio del libro, como catálogo de acciones poéticas destinadas a *indemnizar* el mundo y recomponer escrituralmente sus materiales: «Que un día morderás en el limón joven / y desencadenarás / enormes cantidades de sol de su interior»¹³¹.

Pero donde debemos buscar con mayor intensidad este movimiento que reinscribe el sol, lo difiere en sus reflejos y lo convierte, como el mismo Elitis declara —con estas u otras intenciones, da igual—, en escritura («Pues el sol y las olas son una escritura silábica que se descifra sólo en tiempos de tristeza y de exilio»¹³²), es en la obra que durante décadas se ha considerado apogeo del heliocentrismo del autor: el *Axion Estí*. Como ha ocurrido ya en más de una ocasión hasta aquí, haré una breve relectura de algunos puntos del texto, siguiendo rigurosamente su orden. Ello nos mostrará cuán lejos se encuentra este poema, observado en la distancia corta, de constituir simplemente la historia de un trayecto excéntrico entre dos presencias del sol: la que sancionaría la plenitud de un paraíso inaugural en el «Génesis», y la que, tras el paso por la oscuridad o el eclipse de lo histórico, recuperaría sin pérdida esa plenitud en una suerte de siglo futuro. Historia occidental de reabsorción del sentido y de la *propiedad* de Grecia y de la poesía en un *telos* externo establecido como la restauración del origen, ese esquema contradiría los valores de la poética elitiana que hemos visto hasta aquí: su construcción constante sobre el filo de la *impropiedad*, el traspaso y la apertura a lo otro. Por el contrario, entiendo que la luz o el sol se dan en la obra dentro del ámbito de la escritura, son ellos mismos el surco reinmanentizado que puede abrir al *reorigen*, a la *indemnización*, a la *revelabilidad*, trazo blanco —como hemos visto arriba— que sustrae materia del fondo oscuro de la historia, de la teleología occidental y de la lógica del significado o la presencia, para (re)fundar a cada paso (refundándose), en su *tener lugar*, el espacio de la *significancia* o la transparencia que a su vez han *dado*

¹³⁰ «Ἡλιος νέος, αγίνωτος ακόμη / Που δεν έσωνε να καταλύσει την πάχνη των αρνιών από το ζωντανό τριφύλλι, όμως πριν καν πετάξει αγκάθι αποχρησιμοδοτούσε το έρεβος... / Κι απαρχής Κοιλάδες, Όρη, Δέντρα, Ποταμοί», *Ibidem*, p. 192.

¹³¹ «La apuesta eterna»: «Ότι μία μέρα θα δαγκάσεις μες στο νέο λεμόνι / και θ' αποδεσμεύσεις / τεράστιες ποσότητες ήλιου από μέσα του», *Ibidem*, p. 434.

¹³² «Un regalo, un poema de plata»: «Αφού και ο ήλιος και τα κύματα είναι μία γραφή συλλαβική που την αποκρυπτογραφείς μονάχα στους καιρούς της λύπης και της εξορίας», *Ibidem*, p. 231.

lugar al poema. Es la historia de una repetición textual contra la historia, de una indecidibilidad del origen que pone en suspenso también la mera posibilidad de un *telos*. El sol, en suma, no sólo no domina desde una altura jerárquica o tutelar la grecidad que se configura en el orden de la *significancia* (¿cómo decir «en el interior»?), sino que es frecuentemente invertido y reinscrito en el cosmos como isomorfo de aquello que debería gobernar: la existencia, la escritura, los significantes. Nace o se deja leer sólo dentro de la trama de la textualidad, reduplicándose constantemente en reflejos, diferenciones, proyecciones o analogías que nos obligan a seguirlo de acuerdo con un *heliotropismo* que es el mismo que lo recorre y lo presenta siempre fuera de sí, ausente de un autodomínio que podríamos asociar directamente a la identidad (identidad para sí del logos o la conciencia). Impone, en definitiva, una *metaforicidad* que lo retrae más allá de sí mismo y nos somete, en la lectura, a un giro constante, el giro que debe buscarlo a lo largo de sus transformaciones o de sus otros; un giro de lectura que es también la obligación de escribirlo en el hueco de su señalación fallida, según el entrelazamiento irreductible entre (i)legibilidad y escritura que subyace a esta doctrina imaginal de Elitis y se prolonga, como hemos venido viendo, en toda su obra. El sol se hace, de este modo, invisible en la plena visibilidad, se oculta bajo la trama misma que lo muestra retejiéndolo —la de los significantes totalmente iluminados, perfectamente manifiestos y sin zonas de sombra en el mediodía de la transparencia— e invierte su condición tradicional, filosófica, occidental, en dos aspectos: por una parte, convirtiendo en secreto aquello que debería ser garante de la propia visión, aquello sin cuya visibilidad absoluta no podría verse nada (se aleja, pues, de toda centralidad u originariedad de la experiencia) y, por otra, haciendo de sí, gracias a los reflejos bajo los que se presenta (en su juego de *re-velaciones* que *indeciden* los conceptos de ausencia y presencia), una instancia construible a partir de su reinscripción, lejos de su habitual inmutabilidad como sede del sentido. Su retracción significa, ya lo hemos visto, una imposibilidad general de la presencia o del *lugar*. Retirado el presunto centro de la experiencia —aquello que la haría posible como relación con un objeto presente y de-finible— al dominio de la secundariedad, la *poiesis* o producción y la escritura, toda objetualidad queda en suspenso. No ver el sol implica no (poder) ver nada, ver la nada, ver el vacío de la *significancia* como (*no*) *lugar* de construibilidad en que a través del exceso de la identidad es imprescindible confeccionar *artificialmente* un (*re*)origen nunca verdaderamente originario. Decretando de este modo la imposibilidad de una *physis* o naturaleza propia, la reinscripción y retracción constante del sol en el *Axion Estí* determina la condición *sobre-natural* de Grecia, su ineludible carácter de cosmos textual *indemne*.

Desde el principio mismo del «Génesis», donde la luz impera *ya* antes de cualquier apertura ontológica o lingüística —y, sin embargo, en ese «al principio la luz» podemos entender una variante de lo que en la escritura (blanca, griega) parece fundar la luminosidad simultáneamente a su propio despliegue *intratextual*—, según hemos mencionado más arriba, el sol se oculta. Desplazado ya de la posición de origen de una luz que a su modo le precede, parecería originado por ella, suspendido al fin y al cabo, como hemos concluido acerca de la transparencia, en una indecidibilidad espacial y temporal respecto a sí mismo, en un autoespaciamento que lo divide y lo pliega. Es, ya, el otro de sí, la posterioridad a una luz natural o fundante y, por tanto, luz artificial y derivada, metáfora o efecto de escritura. La luminosidad sobre la que se inscribe en estos primeros versos —la transparencia que construye el inicio del texto como un *reorigen* o un espaciamento ligado a una anterioridad espectral que se configura como diferición inaprensible— lo esconde bajo una densidad que se deja sospechar, al mismo tiempo, nacida de él. Estamos, acaso, en la aurora, pero el sol no es aludido todavía bajo su *nombre propio*. Sintomáticamente, su aparición, su salida, es a la vez una elisión, aurora-eclipse que se reinscribe sobre el cuerpo de las Parcas, donde se da a leer excéntricamente como reflejo o escritura. Es en los ojos y en el cuerpo de estos tres personajes donde leemos *heliotrópicamente* su presencia implícita: «Entonces vi recuerdo / a las tres Mujeres Negras / levantar las manos hacia el Oriente / Su espalda dorada y la nube que dejaban / poco a poco apagándose»¹³³. Enseguida, sin embargo, se lo nombra directamente. Pero, lejos de irrumpir como una presencia o una corporeidad *propia*, necesita de nuevo tomar prestado un cuerpo —como antes el de las Parcas— que *dé (un) lugar a su espectralidad*. Su aparecer, su *φαίνεσθαι*, es pues el de un fantasma que posee, *espectralizándolos* a su vez, *indecidiendo* su lugar, a la escritura o al Poeta. Es el cuerpo de este último el que utilizará como asiento. Encapsulado en él, pretenderá sin embargo instituirse en centro, centro imposible en la medida en que se halla, ya, reinscrito en un sujeto, apartado de toda exterioridad tutelar, encerrado en el margen de una criatura. Su presunta condición de centro axial —que se supone consustancial al sol en cualquier sistema natural o sígnico— queda en consecuencia cortocircuitada, o bien se traspasa al individuo, a este Poeta que dispensa unas escrituras ya no monopolizadas por el sol-sentido: «Era el sol con el eje en mi interior / todo rayos de luz que llamaba»¹³⁴. A pesar de lo cual, representa el papel del otro del mismo, multiplicidad (de rayos) que «llama» desde el espacio de su reinscripción con una voz distinguible de la del Poeta. Determina pues una cesura o

¹³³ «Είδα τότε θυμάμαι / τις τρεις Μαύρες Γυναίκες / να σηκώνουν τα χέρια κατά την Ανατολή / Χρυσωμένη τη ράχη τους και το νέφος που άφηναν / λίγο λίγο σβήνοντας», *Ibidem*, p. 121.

¹³⁴ «Ήταν ο ήλιος με τον άξονά του μέσα μου / πολύχτιδος όλος που καλούσε», *Ibidem*, p. 121.

un espaciamiento en el seno mismo de la identidad, el desencajamiento de la centralidad o presencia para sí que pretende haber venido a decretar. Pues enseguida el sol, ese eje que atraviesa al individuo *indecidiéndolo* entre el exterior y el interior, convirtiéndolo en la suspensión del *lugar* sobre la que se inscribe la textualidad representada por el cosmos griego, es aludido como una duplicación del sujeto, la instancia que lo pliega o lo despliega sobre o contra sí mismo: es, por una parte, su yo verdadero, el modelo intemporal que lo determina como posterioridad y anterioridad a sí, como doblez o repetición, como simulacro o escansión, como *εἶδωλον* *espectral* de un no menos espectral *εἶδος* preexistente; y, por otra, es la voz exterior que viene a recomendar al Poeta una lectura interior, que se determina por tanto a sí mismo, el sol axial en el seno del sujeto, como escritura que acaso en su indescifrabilidad, en su condición de blanco o *hiato* ilegible, deba determinar la escritura compensatoria de un cosmos *poiética* y textualmente configurado: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo¹³⁵ / Sentí cómo vino y se inclinó / sobre mi cuna / [...] “Misión tuya” dijo “este mundo / y escrito en tus entrañas está / Lee y esfuérzate / y lucha” dijo»¹³⁶. ¿Qué puede haber en esas entrañas requeridas de una lectura sino el eje del sol y la huella ancestral del origen antes del origen? ¿Qué sino esa transparencia o luminosidad anteriores aun a sí mismas, encarnadas aquí por el sol, que son las que impulsan, en su ilegibilidad, a escribir o expresarse *en griego*? Leer el sol, un sol escritural y sustraído a toda forma de presencia jerárquica, un sol a la vez originado en una escansión o espaciamiento primordial, presentado en la ausencia o el vacío de su *lugar propio*, de todo *lugar propio*, no puede sino desencadenar el retejer de una escritura destinada a un tiempo a prenderlo entre sus hilos y a dibujarlo *heliotrópicamente* en el arco de su despliegue. Por todo ello, la aparición inaugural del sol en el «Génesis» no es la irrupción de una presencia aniquilante destinada a operar una clausura insuperable del sentido. Elitis no hubiera podido concebir su paraíso como un *telos* o un origen absoluto. Por el contrario, configurado desde un inicio como enigma, como escritura necesitada de un desciframiento, o bien como apertura y desdoblamiento de la identidad, el sol parece repetir la figura del blanco, del *hiato* o del espaciamiento que desencadena el traspaso de la *significancia*, el filamento del exceso sobre el que Grecia, o el paraíso, han de construirse

¹³⁵ Esta no escisión del cielo determina sin embargo la duplicación y escisión subsiguiente, el hablarse a sí mismo que determina la imposibilidad de una conciencia como plena presencia de sí para sí. Siempre hay, ya, un espaciamiento, pues, el propio nacimiento del sol y de las cosas surge no de una clausura sobre la identidad sino de la diseminación de una escritura y de la huella de una alteridad.

¹³⁶ «Και αυτός αλήθεια που ήμουνα Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό / Ένωσα ήρθε κι έσκυψε / πάνω απ’ το λίκνο μου / [...] “Έντολή σου” είπε “αυτός ο κόσμος / και γραμμένος μες στα σπλάχνα σου είναι / Διάβασε και προσπάθησε / και πολέμησε” είπε», *Ibidem*, p. 121.

interminablemente, sustraídos a la clausura de un *telos* y a la opacidad del significado. Retejer del *himen*, en consecuencia, *revirginización* o *reorigen* perpetuo, instituidos por las diferenciones, elisiones y eclipses bajo los que el sol se presenta para proclamar la originariedad del espaciamento y la huella.

Como hemos visto antes, el *Axion Estí* se caracteriza por multiplicar o acumular unos sobre otros los blancos que, funcionando a la par como inscripción y superficie de escritura, diseminan el origen y lo difieren siempre más. Es característica del cosmos griego refundarse a cada paso para garantizar la inclausurabilidad de su juego de signos y escrituras. Acaso por eso, al final del primer himno del «Génesis» la aurora que creíamos haber leído sobre los cuerpos y las miradas de las Parcas en los primeros versos, la aurora bajo cuya luz creíamos encontrarnos ya, se anuncia nuevamente. Estábamos, en consencuencia, en un sol antes del sol, en el seno de una transparencia indecible y preexistente, atemporal y *atópica*, que sin temor podríamos comparar a la luz antes del día sobre la que Hölderlin se sitúa en «Como en día de fiesta...». También aquí Elitis parece ver, sea o no obra de una borradura que recoloca el discurso en un (*re*)origen, el surgir del sol desde *antes del sol*, desde una luz indecible que precede al día y que podemos identificar con un estar-ahí de la escritura, de la *significancia* o de la transparencia. Superficies siempre de la *revelabilidad*, no cesan de anunciar una epifanía que nunca puede darse por cerrada. Nunca estamos positivamente *en* el día, en la historia, en el curso de un tiempo determinable y mensurable. No hay presencia sino anuncio o huella de presencia, indicios, anunciaciones o promesas de *resacralización* y renacimiento desautorizadas enseguida por nuevas promesas que vienen a escribirse sobre ellas. Aquí, en los últimos versos del primer himno, lo que se inscribe es nuevamente el sol, trazo de luz sobre trazo de luz que quiere configurarse como apertura del espacio donde habrá de devenir presente su figura, nueva *revelabilidad* en abismo que no dejará finalmente ver el objeto sol de manera efectiva, sino que lo diferirá una vez más en su *construibilidad*, que corre paralela, como podemos observar, a la *construibilidad* del texto y del cosmos griego: «La línea del horizonte brilló / visible y densa e impenetrable // ÉSTE el primer himno»¹³⁷. Pues en esta referencia *metatextual* (¿hay algo que no lo sea en este conglomerado de significantes que es el *Axion Estí*?) podemos entender que el primer himno, estos versos que abren hacia el resto del poema, son isomorfos del trazo sobre el cielo de una luz que, constituyéndose en el (*no*) *lugar* de una futura venida del sol o la presencia, se traza a su vez sobre una luz anterior. La escritura no se funda sobre la nada, no irrumpe para romper el silencio absoluto con el fin de volver a su totalidad

¹³⁷ «Η γραμμή του ορίζοντα έλαμψε / ορατή και πυκνή και αδιαπέραστη // ΑΥΤΟΣ ο πρώτος ύμνος», *Ibidem*, p. 122.

una vez devenida innecesaria —una vez cumplida su labor de *presentación* de significados—, sino que nace ya sobre el magma o la huella de una inmemorial *significancia*, o una transparencia, que la religan y la comprometen.

En lo sucesivo, los velos y los reflejos, asociados indisolublemente al valor de la escritura (el *himen* de una *re-velación* protectora), proliferarán en torno a las apariciones del sol. Dejemos a un lado que el dios que habla, el dios-otro del mismo que recorre axialmente, desencajándolo, al sujeto, es identificado difusamente con ese astro que, por tanto, resulta incorporado al ámbito de la expresión y de los signos, velado en cierto modo doblemente por la corporeidad interpuesta del Poeta y de la palabra. Enumerando no obstante los elementos que han de componer el cosmos griego, dicho dios se refiere al sol no en tanto objeto que contemplar cara a cara desde la tierra, sino como instancia que necesita un filtro, el de las hojas del olivo, que cribe su luz y nos preserve, al modo de un *himen re-velador*, del peligro de una aniquilación o una presencia; hay nuevamente, por tanto, una retracción del sol más allá de su visibilidad o sus efectos, al otro lado de una mediación necesaria que parece isomorfa de la escritura: «“Y muchos los olivos / que criben en sus manos la luz / para que ligera se derrame en tu sueño”»¹³⁸. Ello parece prefigurar el punto del «Génesis» en que el sol resulta más evidentemente reinscrito entre los signos. Se trata del pasaje del himno quinto en que una serie de instancias escriturales, presuntamente derivadas por consiguiente del sol o, incluso, del Sol-Poeta —las muchachas blancas que vimos en un capítulo anterior, y que surgen dentro del sueño del sujeto— trazan con tiza un conjunto de palabras incomprensibles. Son anagramas que, poniendo de manifiesto el carácter sígnico de todos los objetos que componen este cosmos poético, su pertenencia al dominio exclusivo de la escritura, se permiten reorganizarlos de acuerdo con una lógica exclusivamente escritural, sometiéndolos a un nuevo orden, introduciéndolos en el campo de lo originado y de lo descifrable, de aquello que no constituye un *telos* o un origen plenos sino que se suspende únicamente como membrana mediadora necesitada de un desciframiento, *retejible* a la vez y *destejible*. Resulta muy significativo, por lo que respecta a la disolución de toda subordinación del texto a un sentido exterior o a un referente, que dicha recomposición gráfica no sea realizada desde las alturas de una instancia tutelar, capaz de dominar la textualidad desde un *afuera*, sino desde el seno mismo de la escritura, a cargo de uno de los signos seriales. Ello demuestra hasta qué punto se encuentra esta textualidad sometida a una horizontalidad completa donde cada uno de sus componentes, en igualdad jerárquica, puede constituir el *punto* de partida de un giro general, o bien devenir sujeto de una nueva inscripción que regenere o haga

¹³⁸ «“Και πολλά τα λιόδεντρα / που να κρησάρουν στα χέρια τους το φως / κι ελαφρό ν’ απλώνεται στον ύπνο σου”», *Ibidem*, p. 124.

proliferar el conjunto según una lógica arborescente. Excluida la posibilidad de un *afuera* que inscriba, no cabe sino concluir pues que todo ente que se quiere dueño de la escritura, que ocupa ficticiamente dicho *lugar*, como es el caso del sol y del Poeta, pertenece sin privilegios a su tejido general, a su *atopicidad*. Ello es lo que viene a remarcar este pasaje de los anagramas, el cual reinscribe sus dos nombres *propios* (Sol y Elitis) sometiéndolos a una doble lógica de escritura-lectura o lectura-escritura que los despoja de toda *propiedad*. No sólo los retrae detrás de sí mismos como enigmas que necesitarían una imposible resolución —acaso es éste, en cierto modo, el «enigma en la luz» que caracteriza a la expresividad griega—, que abren a una hermenéutica infinita que los difiere convirtiéndolos en operadores del traspaso de la *revelabilidad*, sino que además hace de ellos multiplicadores inagotables, gracias al secreto irreductible que proponen, que no se deja *propiamente* leer, de la escritura. Pues el desciframiento de un anagrama contiene los dos tiempos que parecen ocultarse en la lógica (re)productiva de la textualidad ab-soluta de Elitis: leerlos, descifrarlos, no es posible sino (re)escribiéndolos. Destejer la escritura para encontrar el sentido no es sino retejer otra escritura, multiplicar los signos, alejarnos aún más de todo posible retorno al origen o de toda reasunción en un sol presente. Inscritos en el *interior* de lo que deberían dominar desde un *afuera* ab-soluto, el sol y el Poeta recuperan así la capacidad para (re)generar escrituras, pero ya sin la autoridad de una figura paterna. Son al mismo tiempo origen y originados; se suspenden una vez más, como la luz de la transparencia, en la indecidibilidad del *lugar*: «Muchachas hermosas y desnudas y lisas como guijarros / [...] / que soplaban de pie dentro de la Concha / y otras que escribían con tiza / palabras extrañas, enigmáticas: / ROES, RAM, ARIMNA / OLS, DALTIDARONMI, IELTIS»¹³⁹. Como hemos visto antes respecto al «eje» legible del sujeto, no sólo el presunto centro del cosmos ha sido desplazado al margen y desencajado por medio de llevarlo al espacio de la secundariedad o el simulacro: ha sido también convertido en escritura. Nada habría, pues, antes de ella, o bien nada que no fuera *ya*, en cualquier modo, ella. El sol, *ἥλιος*, representado casi pictográfica o ideográficamente por esa O mayúscula que aparece en primer lugar, sería ya pues una metáfora, una mimesis o *εἰδωλον* de un sol real siempre más al fondo, imposible de determinar, presentado siempre en la diferición o el espaciamento de una representación vacía. El sol mismo es, en consecuencia, *heliotropismo*, tránsito de la transferencia o la *metaforicidad*, magma de la *significancia* que religa a la huella o al traspaso, plegado entre un antes y un después, toda textualidad, cabeza del cosmos griego sólo en la medida en que emblemiza a la perfección, en sus juegos de visibilidad e

¹³⁹ «Κόρες ὁμορφες καὶ γυμνές καὶ λείες ὡσάν το βότσαλο / [...] / να φυσούν ὀρθιες μέσα στην Κοχύλα / καὶ ἄλλες γράφοντας με κιμωλία / λόγια παράξενα, αἰνιγματικά: / ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ / ΟΛΗΙΣ, ΑΪΑΣΑΝΘΑ, ΥΕΛΤΗΣ», *Ibidem*, p. 127.

invisibilidad, mostración y sustracción, elusividad y alusividad, la *mecánica* del *hiato*, del *himen* o de la *imaginalidad*. Su reinscripción en el ámbito de los signos decreta, en definitiva, una vez más, la generalización de la *metaforicidad* y la escritura a todo el campo de la experiencia, la imposibilidad de toda *physis* que no sea artificialidad, *sobrenaturalidad*, construcción, espaciamiento o mimesis de una naturaleza inaprensible y siempre más originaria. Pero esta imagen del sol compuesto exclusivamente de letras como centro del cosmos (griego) no puede dejar de recordar a infinidad de diagramas cabalísticos que lo representan de la misma manera. La lógica implícita es la misma: una escritura primordial, preexistente, desencadena el círculo de la emanación, que no consiste sino en la reproducción de los signos, en la proliferación infinita de los significantes. Muchos cabalistas medievales entienden de este modo la Creación: el Nombre de Dios, o del sol, en el centro, delimita o dibuja en el hueco del arco de las letras un espacio blanco desde el cual se despliegan nuevos caracteres en infinitos rayos que abarcan todo lo existente¹⁴⁰. Hay ya un cierto *heliotropismo* de la escritura en esta teosofía mística. Al igual que en Elitis, el centro o el origen de la emanación se determina como alteridad, *significancia*, metáfora, nombre tras el cual no reside la *propiedad* de lo trascendente, sino la infinita alusividad que nos conduce a un traspaso abismal e incontenible. ¿Dónde encontrar por tanto el ser *propio* que tendemos a considerar el rasgo definitorio de un pensamiento griego? ¿No se percibe más bien una lógica de *lo judío*, es decir, de la alteridad y la escritura, en la construcción elitiana de la grecidad? ¿No hay ya, como he dicho antes, en esta aparente paradoja —sostenida apenas, acaso, por una arbitraria categorización del pensamiento sugerida por algunos autores en el siglo XX—, una configuración excéntrica de Grecia, una determinación de su esencia como un *fuera-de-lugar*?

Volveré más adelante sobre este asunto. Ahora conviene seguir analizando las «fases del sol» que convierten el *Axion Estí* en un digno muestrario de la «metafórica

¹⁴⁰ Podemos encontrar diagramas semejantes, por ejemplo, en las *Glosas cabalísticas a Seder Rabbah di-ve-re'sit* y en el *Masseket Hekalot*, obras de los siglos XIII y XIV, donde las letras del Tetragrama se disponen como un sol del que parten una serie de rayos que generalizan el esquema de la escritura: «Il grafico esprime l'idea di un movimento linguistico, che diffonde il Tetragramma nello spazio dell'emanazione e ne distribuisce circolarmente l'energia. Il riferimento al simbolismo solare è evidente: il nucleo del disegno è infatti assimilabile visivamente al centro dell'astro, mentre le combinazioni di consonanti sono raffigurate a mo' di raggi luminosi», BUSI, G. (2005), p. 165. Algo muy semejante aparece en el comentario al *Sefer Yetzirá* de Yosef ben Salom Askenazi (ss. XIII-XIV), cfr. *Ibidem*, pp. 185-186. Un nombre se considera también, en el *Comentario al Sefer Yetzirá* del cabalista provenzal Isaac el Ciego, el fundamento de todos los nombres y de toda la existencia según una estructura solar o arbórea: «La loro radice è in un unico nome, poichè le lettere rappresentano le branche visibili, come le fiamme che guizzano, nelle quali vi è il movimento e che sono unite al tizzzone. Allo stesso modo, anche i rami, i bracci e le frasche hanno la loro radice nell'albero; così anche la pesatura proviene dall'intaglio, e la permutazione dalla pesatura: da quest'ultima deriva la forma. Tutte le cose sono state fatte forma, e tutte le forme non escono se non in un unico nome, come il ramo esce dalla radice. Ne deriva che, quando tutto è nella radice, è un nome unico: per questo è detto, infine, *un unico nome*», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. 230-231.

solar». Porque no falta tampoco lo que podríamos llamar una ambigüedad lunar contagiada a este astro. No se trata tan sólo de la secundariedad escritural que lo instituye en reflejo —a la vez que *poiesis heliotrópica*— de un ente oculto y superior (identificable, por lo demás, consigo mismo y sus retracciones). Sucede además que el sol de esta obra, el sol axial que se identifica con el Poeta, se desmarca de una de sus *propiedades* fundamentales: la plena manifestación. El sol es lo totalmente manifiesto, aquello que se da por completo y no oculta nada. No hay oscuridad o sombra —no al menos en él— como contrapartida de su luz. Pero, más allá de una dialéctica de la *re-velación* que lo esconde insistentemente tras filtros, membranas o reflejos en todo el poema, el final del «Génesis» alude sin ambages a las «caras del sol», un concepto tan indiscutiblemente lunar como el de las fases. El dios explica al Sol-Poeta que, llegado el momento de la irrupción del mal y de la historia, será preciso que emerja su «otra cara»: «“Pero ahora”, dijo, “tu otra cara / ha de salir a la luz”»¹⁴¹. ¿Cuál podría ser, sin embargo, esa «luz» a la que debe salir una de las caras del sol? ¿Cómo mostrarse ante una luz que no surge de sí mismo? ¿Cómo podría el sol «salir» si no es para dispensar precisamente su luz sobre una atmósfera oscura? Existe nuevamente, por tanto, un espaciamiento, una escansión que separa al sol de sí mismo y le impide cerrarse sobre toda *propiedad* de sí. El sol está condenado a ser su otro, un otro lunar que se somete a su propia luz, que queda iluminado desde el exterior y excluye, en consecuencia, todo carácter estrictamente solar. No hay en el *Axion Estí*, vamos a seguir viéndolo, una literalidad del sol, un objeto capaz de responder a la llamada de ese nombre propio si no es bajo una respuesta múltiple, doblándose en una repetición inaugural que lo configura sobre este pliegue inverosímil de la autoiluminación. Suspendido en un juego de espejos que lo difiere siempre más, su original se encuentra siempre, *ya*, perdido, sobrevolando el texto como la huella irreductible que lo tutela bajo la lógica del signo o de la ausencia (una ausencia, por supuesto, no historiable). La textualidad griega lo necesita, pero no ya en tanto garante del sentido y su retorno a sí, como ha querido ver cierta crítica, sino como testimonio y emblema de la *significancia*, de la necesaria apertura a la alteridad o del dominio omniabarcador de lo metafórico. Ése sería acaso el valor último de su configuración lunar sobre un transporte desde sí hasta sí que es un escorzo, un *tropo* inverosímil desde su inaprensible «cara oculta» hasta la luz que finge iluminarlo desde un *afuera* pero se suspende, y lo suspende, en la *espectralidad* de un no lugar. El sol deviene entonces, extremando acaso su condición metafórica, lo que nunca se sospechó que pudiera ser: mediación o mediaticidad puras. Justo en el instante, además, en que promete haberse clausurado sobre una identidad o una identificación. Sucede al final del «Génesis», cuando todos los calificativos que

¹⁴¹ «“Ἀλλά τώρα” εἶπε “ἡ ἄλλη σου ὄψη / ἀνάγκη ν’ ἀνεβεί στο φως”», ELITIS, O. (2002), p. 131.

sirvieron en los primeros versos para referirse al eje solar que recorría al individuo como anterioridad o modelo de sí se repiten para sugerir que dicha instancia se ha actualizado suturando la diferencia en el interior del sujeto: «Y el que en verdad yo era El de muchos siglos antes / El aún verde en el fuego El no escindido del cielo / Entró en mí Se convirtió / en el que soy»¹⁴². Se diría que, en este punto de irrupción de la historia y de los valores beligerantes de Occidente contra la textualidad griega, las *clarté* de las Luces se ha impuesto a la transparencia y a la *significancia*. Nada más lejos, sin embargo, de la realidad. Enseguida observamos que la grieta que escandía al Poeta-Sol no sólo no ha sido restañada, sino que se ha agrandado definitivamente. El espaciamento y la metáfora, se diría, siguen trabajando sin pausa el texto. Pues el guión que separaba uniendo estas dos instancias, ese *himen* o *hiato* de donde parecía brotar indecidiblemente la escritura que lo compone, es ocupado ahora por una de ellas, el sol, que paradójicamente (¿o debería decir, en consonancia con el gesto de la luz y la transparencia griegas, *paralógicamente*?) «adquiere un rostro» en el momento mismo en que pierde todo dominio sobre la textualidad y queda reducido a la categoría de entidad independiente y secundaria, mero asistente del Poeta; pasa nuevamente a reinscribir su heliocentrismo en el margen, a un lado de ese Poeta que, también ficticiamente, parece convertirse en el Dios tutelar que dispensa la escritura —olvidando acaso que, en el pasaje de los anagramas, quedó igualmente retejido como una hebra más del entramado que finge dominar—: «Adquirió un rostro el Sol El Arcángel siempre a mi derecha»¹⁴³. Son los últimos versos del «Génesis». Erigido el Poeta en el *lugar* de un centro que nunca habitó el sol, como hemos visto, no podríamos hablar quizá de usurpación o de desplazamiento más allá de la medida en que es sobre ese desplazamiento como el sol se da a ver y se construye¹⁴⁴. Éste, no obstante, se convierte aquí en Arcángel, es degradado desde el trono de(l) Dios que jamás ocupó *propiamente* y deviene, en el gesto mismo de concretizarse (adquirir un rostro), mensajero, enviado de la divinidad, testimonio de su presencia *espectral*, *himen* en definitiva que lo equipara al signo o a la escritura abiertos hacia una alteridad ab-soluta. Mostrándose más

¹⁴² «Και αυτός αλήθεια που ήμουν Ο πολλούς αιώνες πριν / Ο ακόμη χλωρός μες στη φωτιά Ο άκοπος από τον ουρανό / Πέρασε μέσα μου Έγινε / αυτός που είμαι», *Ibidem*, pp. 131-132.

¹⁴³ «Πήρε όψη ο Ήλιος Ο Αρχάγγελος ο αεί δεξιά μου», *Ibidem*, p. 133.

¹⁴⁴ Acaso la sustitución, que no es tal, del sol por el Poeta, o por el individuo que dispensa la escritura, no significa, tal como Jacques Derrida ha explicado respecto a Platón, un intento de apropiación del centro o del sentido sino la apertura total, en la retracción del rostro solar —que aquí sobreviene en el gesto mismo de su adquisición—, a la escritura, una apertura más en esta sucesión de *hiatos* y *reorígenes* que constituye el *Axion Estí*: «Igual que, como hemos visto, Sócrates suple al padre, la dialéctica suple a la *noesis* imposible, a la intuición prohibida del rostro del padre (bien-sol-capital). El retiro del rostro abre y limita a la vez el ejercicio de la dialéctica. La suelda irremediamente a sus “inferiores”, las artes miméticas, el juego, la gramática, la escritura, etc. La desaparición del rostro es el movimiento de la *diferenzia* que inaugura violentamente la escritura y que se abre a la escritura», DERRIDA, J. (2007), pp. 254-255.

concreto que nunca, más individualizado y *presente* que en ningún otro instante (la posesión de un rostro hace de él *un* ser visible, pero al mismo tiempo un personaje, el dueño de una máscara o la máscara misma), se retrae un paso más, es despojado definitivamente de todo contenido objetual y reducido al espacio de la mediaticidad de una escritura: incapaz de poseer un significado pleno, menos aún de dispensar el sentido, se limita a transmitir, a transportar en su condición metafórica los mensajes de una sacralidad inaprensible desde la inmanencia. No conviene olvidar, sin embargo, que la expresión *παίρνω όψη* en griego puede significar también «adquirir la visión», obtener el sentido de la vista, en cuyo caso estaríamos ante un doble trayecto de la mirada: el sol sale, se independiza de la interioridad del sujeto, para ver y ser visto en el cielo. En el gesto mismo de su retracción tras la fenomenalidad de esta repetición, de este enmascaramiento que encarna a la perfección el gesto *re-velador*, alusivo-elusivo, de todo signo y de toda huella, en definitiva de todo *heliotropismo*, se ocultaría entonces la instauración de cierta dimensión objetual, la posibilidad, en el definitivo imperio de la mediación y el transporte o la *significancia*, de *ver algo*. Situado el sol en lo alto del cielo como el gran ojo que nos contempla y se deja contemplar, dentro del cual se refunda la visibilidad sobre nuevas premisas, podría acaso parecer —y no es casual que esta reobjetualización se produzca en el despojamiento de los valores del cosmos griego a manos de la historia venida de Occidente— que ha surgido por fin un *telos* capaz de detener la mirada y la circulación de los signos. ¿No será acaso ello, este *retorno* (*επι-στροφή*, giro sobre sí que es también el del sol, eclipse que nunca describe un círculo perfecto, que siempre ha perdido algo en su trayecto de reabsorción) a las Luces, este sacar el sol de la trama del texto y elevarlo sobre nuestras cabezas para hacerlo regresar, siquiera ficticiamente —de lo cual hay innumerables marcas, como vemos, en este mismo verso—, a su *lugar* tutelar (en el gesto mismo que lo destierra una vez más de toda centralidad), lo que determina el fin del paraíso, la caída de la *indemnidad* de lo griego que inaugura «La Pasión»? ¿No será esta interrupción aparente de la *significancia* o la ceguera absoluta de la transparencia causada por la manifestación del sol, y no, como ha querido verse tradicionalmente, su oscurecimiento o su eclipse, lo que *desaloja* a Grecia, y al Poeta, de su asentamiento en el no lugar de un filo o un traspaso, y los conduce a la determinación y a la de-limitación en el espacio y en la historia? A pesar de ello, la indecidibilidad se mantiene. La emersión del sol, su ascensión al cenit, no deja de entenderse, gracias a la excentricidad que establece la figura central y cristológica del Poeta, como una (re)inscripción en el margen, un nuevo reflejo o retrazo encargado de transmitir un mensaje *otro*, alojado siempre en *otro lugar*. Ya no es, por mucho que restablezca un esquema occidental o *teleológico* de visión —que nos sugiere la recuperación de la opacidad y la sombra, tan ajenas al

concepto elitiano de greicidad—, la fuente de todos los mensajes, sino aún un testimonio, una huella de *otra* palabra primordial (la que pretende encarnar el Poeta), o bien de otro sol que sigue difiriéndose en sus apariciones.

El sol persiste pues en «La Pasión» como irreductibilidad de la huella. La salvación del cosmos griego, el retorno en definitiva a una textualidad *indemne* y *espectral* más allá —o más acá, es imposible saberlo— de lo histórico y de la esfera del significado, depende del espaciamiento, la alteridad y la apertura que se remarcan en los reflejos y las añoranzas de un astro que se finge ausente. Es su lógica, su *heliotropismo* y sus retracciones, su inaprensible juego entre un presentarse y un ausentarse que se encuentran siempre en fuga, *impropiamente* determinados, en suma la *trópica* bajo la que se presenta en esta parte del texto —que no difiere sustancialmente de las demás en este aspecto—, la que abre ya a una promesa. No se trata sin embargo de la promesa de una presencia plena del sol que ahora estaría perdida bajo las nieblas de lo histórico o bajo la sombra de los significados. Tampoco, por descontado, de una promesa inaugural. Es la promesa que pone en marcha una huella, huella de pasado, presente y futuro, que suspende la mensurabilidad del tiempo (lo cual pueda remitir acaso al intersticio del instante) y certifica la eterna posterioridad de su despliegue respecto a un origen siempre diferido (la iterabilidad de prometer un sol que ya hemos contemplado en el «Génesis», la constante pulsión de *reorigen* que reside en su gesto), así como su anterioridad respecto al objeto por venir (es Anunciación y *revelabilidad* nunca clausuradas) y, finalmente, lo que en la formulación de la promesa hay ya de *presencia* de su cumplimiento. Podría pensarse, por tanto, dado que el objeto de «La Pasión» es restituir las condiciones de una *textualidad* griega lejos del cierre de un significado o un *telos*, que cuando el Poeta se refiere a la necesidad de un retorno del sol no está aludiendo a la recuperación de su plena visibilidad y su soberanía sobre Grecia —las cuales, de hecho, parecían ambiguamente declaradas en el verso final del «Génesis»—, sino a su vuelta como operador de la invisibilidad, de la transparencia, de la *significancia* o el traspaso metafórico sobre los cuales se construye la greicidad *indemne*. La *presencia* de esa instancia ciega que abre a la *revelabilidad* y al exceso de lo *propio* vendrá a restañar, paradójicamente, el cierre de Grecia sobre una identidad —en su contraposición a un *afuera* encarnado, sintomáticamente, por Occidente, es decir, el *lugar* de reabsorción del sol o la escritura—, su reducción a topos geopolítico o mera unidad histórica —poseedora, en consecuencia, de un destino o un *telos*— en el «concierto de las naciones». Por el contrario, la transparencia desencadenada por un sol retejido de nuevo sobre la trama de la escritura la devuelve a una dimensión *atópica* y suprahistórica que la usurpa no sólo a la determinación de un *lugar* —restituyendo pues lo indecible de la luz

griega, su iluminación *interior* a la urdimbre del texto, frente a la exterioridad o la extranjería (europea) de las Luces—, sino también a la inclusión en cualquier sistema de diferencias donde represente apenas una unidad entre otras muchas. Ésa es la razón de que Grecia —no es otra la tesis que, desde diversos puntos de vista, defiende el *Axion Estí*— deba construirse siempre más allá de cualquier determinación diferencial, sea una de las ideologías que combaten en la Guerra Civil o un simple sentido político, estratégico o territorial dentro del curso de la historia. Lo griego no puede hallarse sometido a diferencia porque es, ello mismo, el *hiato* de la diferencia, no miembro de una serie sino sobredeterminación que articula toda serie, *khora* de la *revelabilidad* o el exceso que no se deja reducir por ninguna instancia exterior. Todas las figuras del *hiato*: huella, promesa, *stigmé*, punto exacto, memoria, imagen, escritura o *metaforicidad*, podrían aplicarse aquí a una Grecia que es en realidad la *espectralidad*, la *sobrenaturaleza* y la *atopía* que se dejan leer, como *construibilidad* del absoluto, a lo largo de toda la obra de Elitis. ¿Cómo ensartar a Grecia en un sistema no dominado al mismo tiempo por ella si constituye, como hemos visto y veremos, el emblema de la habitabilidad de lo humano? ¿Cómo desapropiarla atribuyéndole una identidad si representa apenas el impulso *poiético* de todo origen, el magma —transparencia o luz— de toda inscripción certeramente humana, la posibilidad misma de todo sistema?

En este sentido podemos acaso entender el nuevo despliegue de reflejos, reinscripciones y *heliotropismos* del sol en «La Pasión», donde en uno de los primeros textos se alude ya a la necesaria *metaforicidad* que implica el proceso de la obra: «Una la golondrina y cara la Primavera / Para que el sol regrese hace falta mucho esfuerzo»¹⁴⁵. Un retorno que no es el de la presencia para sí tras una aventura excéntrica, como ha querido la crítica —¿quién dominaría pues el discurso en ausencia de este astro que va y viene, que se re-trae pespunteándolo una y otra vez, abriéndolo a una indeterminable alteridad?—, sino el de un *retejerse* nuevamente sobre la superficie de la escritura. Lo que domina el *Axion Estí* no es, en consecuencia, el objeto sol como cabeza del sentido, sino la metafórica solar que inscribe la obra en su gesto. Su regreso o su giro *trópico* se producirá pues *en y por* la escritura, *indecidido* nuevamente en la transparencia de «El Gloria», que lo suspenderá entre la posibilidad del origen (el discurso nacerá una vez más, como hemos visto, de una luz del mediodía que puede implicar al sol) y la secundariedad de lo originado. Será cuando, gracias al esfuerzo de la escritura —el sacrificio *indemnizador* del Poeta, como repasamos en capítulos anteriores—, los griegos recuperen su esencia oriental contra la occidentalidad que ha oscurecido el cosmos

¹⁴⁵ Oda cuarta: «Ένα το χελιδόνι κι η Άνοιξη ακριβή / Για να γυρίσει ο ήλιος θέλει δουλειά πολλή», ELITIS, O. (2002), p. 144.

proyectando sombras en el mediodía. Ello ha de suceder bajo el formato de un *reorigen*, la aurora repetida de la luz *otra*, griega, que viene marcada asimismo por una circularidad, la de las ruedas del carro del sol: «Hace falta que miles de muertos se hallen en las Ruedas»¹⁴⁶. El sol multiplica sus dobles y certifica su condición proteica, la iterabilidad que lo mantendrá en constante retirada incluso cuando llegue el momento de su presunta reaparición. ¿Cómo aprehender allí verdaderamente *el* sol, y no una de sus máscaras o una de sus huellas? ¿Cómo distinguirlo *propriadamente* de esta fase de promesa en que nos sumerge «La Pasión»? En el seno de la más profunda noche, el Poeta busca el centro perdido de la grecidad (su propia alma) por medio de una concatenación de luces artificiales: el candil, la estrella, la luna. Se diría que el sol, la luz natural, se ha retirado: «Con el candil de la estrella me adentré en los cielos / En la escarcha de los prados en la única orilla del mundo / ¡Dónde encontrar mi alma lágrima de cuatro hojas! / [...] / Conductora de rayos maga de las alcobas / Vagabunda que conoces el futuro, háblame / ¡Dónde encontrar mi alma lágrima de cuatro hojas!»¹⁴⁷. Y, sin embargo, ¿qué son todos estos elementos sino *cuerpos de la luz*, improntas que lo prometen o lo difieren, que lo (re)inscriben según la misma lógica que en el «Génesis» leíamos sobre los reflejos o los filtros? ¿No aparece en ellos, ya, la misma condición lunar y secundaria, escritural, que afectaba desde el principio al propio sol? ¿No leemos sobre su superficie una presencia elidida que vuelve a poner en marcha la búsqueda *heliotrópica* e imaginal de la *significancia*? Es acaso este vacío el que desencadena la acumulación de escrituras que (re)generan una y otra vez el sol, el vacío de una lectura imposible que nos obliga a crear *poiéticamente*, cumpliendo un gesto griego que analizábamos también respecto al discurso místico, el objeto del deseo o de la promesa. Así, el impulso redentor de «La Pasión», el anhelo de *reoriginar* el imperio de la escritura y la *significancia* que cristalizará en «El Gloria», podría fundarse en esta estrategia de la metafórica solar —el devenir-inclausurable del juego simultáneo entre ausencia y presencia, promesa y cumplimiento— que difiere interminablemente al astro para recuperarlo en el seno del entramado textual. Pero, ¿cómo hablar entonces, ante un sol reiteradamente (re)construido *en y por* la escritura, de una luz natural? Elitis apela incluso al platónico «sol inteligible», emblema de una retracción o duplicación solar sobre cuya existencia más bien artificiosa (e iterable en tanto *eidos* que se repite desde las tinieblas del secreto en sus diversas manifestaciones sensibles) parece cimentarse la justicia que devolverá a Grecia a su *atopía* particular: «¡De la Justicia

¹⁴⁶ «Θέλει νεκροί χιλιάδες νά `ναι στους Τροχούς», *Ibidem*, p. 144.

¹⁴⁷ Oda quinta: «Με το λύχνo του άστρου στους ουρανούς εβγήκα / Στο αγιάζι των λειμώνων στη μόνη ακτή του κόσμου / Πού να βρω την ψυχή μου το τετράφυλλο δάκρυ! / [...] / Οδηγέ των ακτίνων και των κοιτώνων Μάγε / Αγύρτη που γνωρίζεις το μέλλον μίλησέ μου / Πού να βρω την ψυχή μου το τετράφυλλο δάκρυ!», *Ibidem*, pp. 148-149.

sol inteligible y tú, mirto glorioso / no, os lo suplico, no olvidéis a mi tierra!»¹⁴⁸. Y sigue prodigando los reflejos que nos dan a leer el sol en un eterno fuera-de-sí, ahondando en la estrategia de una metafórica que facilitará poco a poco el giro de retorno que disemina su promesa y la cumple en estas sucesivas reinscripciones: «Buena es el agua / y pétrea la mano del mediodía / que tiene al sol sobre su palma abierta»¹⁴⁹. Estamos en el salmo undécimo, a punto de concluir la segunda parte de «La Pasión», sumidos en lo más hondo del marasmo de la historia. Enseguida sobrevendrá la medianoche, extremo opuesto a la hora griega del mediodía, desde la cual comenzará a brotar la esperanza de una restauración de los blancos y la transparencia. En este texto, por tanto, el Poeta alude a todo aquello que podrá restituir de un golpe, *atópicamente*, a Grecia en cualquier lugar y en cualquier tiempo: la fuente de Mavroyenis, los monumentos literarios, el manar del agua pura que evoca la perpetuidad del origen, la propia lengua. Y, entre todos esos elementos, remarcando la *atopía*, se halla la reinscripción del sol, la necesidad de una lectura *heliotrópica* desde la cual se desencadena asimismo un giro, el giro *poiético* que restituye imaginalmente a Grecia. No parece casual que en este caso dicho reflejo se produzca sobre una fuente, como si estuviese subrayándose el valor *reoriginario*, la incesante potencia generadora de esta metafórica solar que se instituye en estrategia de quiebra y de retorno. Leer el sol sobre el velo del agua, sobre este *himen* que lo da a ver difiriéndolo, que lo construye sobre la irisación que habría de ser operada por él desde lo alto —pues es él quien *da lugar* a la transparencia del agua o al blanco resplandeciente del mármol— implica también, ahondando en un isomorfismo clásico entre el fluir del agua y el fluir de la escritura, que se halla contenido en una instancia subordinada, que es escrito cada vez como secundariedad originaria en ausencia de un modelo *propio*. Es precisamente nuestra tarea, leyendo en este blanco cegador, generar el sol o el sentido por medio de un desplazamiento topológico, conscientes sin embargo de que no alcanzaremos nunca a revertir su infinita retracción ni pasaremos más allá del *hiato* de la *revelabilidad*, del deseo o de la promesa. Todo más allá se encuentra reinscrito, como el sol, en ese traspaso. Y sobre ese giro inclausurable, *επι-στροφή* incapacitada para cerrar el círculo, se (re)construirá Grecia frente al dominio teleológico de la opacidad y la historia.

¹⁴⁸ Oda sexta: «Της Δικαιοσύνης ήλιε νοητέ και μυρσίνη συ δοξαστική / μη παρακαλώ σας μη λησμονάτε τη χώρα μου!», *Ibidem*, p. 150. Hay que observar además que el Poeta se dirige al sol inteligible como a una divinidad suprema e inescrutable —oculta en la medida en que no habla con palabras humanas— que tutela de algún modo, aunque sólo sea en su retracción, a la grecidad. El resto del contenido del poema, que analizaré en el próximo capítulo, autoriza a pensar en un esquema profético donde Grecia es concebida de algún modo como pueblo elegido.

¹⁴⁹ «Καλό το νερό / και πέτρινο το χέρι του μεσημεριού / που κρατεί τον ήλιο στην ανοιχτή παλάμη του», *Ibidem*, pp. 156-157.

«La Pasión» deja traslucir a partir de este punto, en una tercera parte que se va acercando progresivamente a la redención final, que la *trópica* del sol descrita en el texto progresa ya hacia un retorno efectivo (y, sin embargo, ¿había cesado este giro en algún momento?) tras el paso por una muerte que no podemos sino identificar con la visibilidad, la objetualidad y la doble institución del *telos* que observamos al final del «Génesis»: «La vida que la muerte ha gustado / Desnuda como el sol ha regresado»¹⁵⁰. Dicha metafórica escritural, en su doble gesto sígnico y cósmico —apenas distinguibles—, parece tener el valor añadido de generar la hendidura a través de la cual regenerar *poiéticamente* el cosmos, un cosmos *indemne*: «Y no teniendo ay otra cosa / La vida que todo ha derrochado / ¡Sobre las ruinas ha clavado una amapola que brilla!»¹⁵¹. Lo mismo sucede en la utopía futura descrita en el «Profético», muy cerca del final. El sol se inscribirá en ella afectado por constantes desplazamientos que lo conducen y lo sustraen simultáneamente al centro, dibujándolo a lo largo de una nueva serie de retracciones. Dueño aparente de la más alta jerarquía ontológica, vencedor de la muerte, sobre cuyo espacio se derramará para disolverla y purificarla, el sol deberá contener sin embargo sus rayos, retraerse ya como en las viejas cosmogonías lurianas, para que los sueños, la escritura inconsciente que constituye su otro, la *espectralidad* imaginal sin referente, se extiendan bloqueando una clausura completa del sentido, garantizando la continuidad de la metáfora o *metaforá*. Con ese objeto, precisamente, volverá a reinscribirse en el margen cediendo el centro al Poeta, el cual goza de una mayor visibilidad (acaso la que correspondería a un sol *propio*) gracias al poder de su escritura: «La confusión caerá sobre el Hades, y el entarimado cederá bajo la gran presión del sol. El cual primero contendrá sus rayos, señal de que es tiempo de que los sueños cobren su venganza. Y después hablará para decir: Poeta desterrado, di, en tu siglo, ¿qué ves?»¹⁵².

¿Cabe afirmar, no obstante, que el poder (re)generador de este giro, la potencia de esta metafórica solar que se suspende entre el *afuera* y el *adentro* del *Axion Estí*, entre su forma y su contenido, abriendo una quiebra semejante a la del blanco o el *hiato* que hemos referido en un capítulo anterior, se limita sólo a situarse en el *lugar* de un origen? ¿Ocupa este giro un *lugar*, representando como hemos visto la suspensión y la imposibilidad de todo *lugar*? ¿Va más allá de un mero *tener lugar* que se repetirá incesantemente desmintiendo las virtudes mesiánicas o

¹⁵⁰ Oda novena: «Η ζωή που το θάνατο γεύτηκε / Σαν τον ήλιο γυμνή ξαναγύρισε», *Ibidem*, p. 161.

¹⁵¹ Oda novena: «Και μην έχοντας αχ άλλο τίποτε / Η ζωή που τα πάντα σπατάλησε / Στα χαλάσματα κάρφωσε μία παπαρούνα που λάμπει!», *Ibidem*, p. 161.

¹⁵² «Ταραχή θα πέσει στον Άδη, και το σανίδωμα θα υποχωρήσει από την πίεση τη μεγάλη του ήλιου. Που πρώτα θα κρατήσει τις αχτίδες του, σημάδι ότι καιρός να λάβουνε τα όνειρα εκδίκηση. Και μετά θα μιλήσει, να πει: εξόριστε Ποιητή, στον αιώνα σου, τί βλέπεις;», *Ibidem*, p. 167.

restauradoras de un sol presente, vivo, idéntico a sí mismo e inmutable? Parece evidente que no estamos sino ante el juego de la escritura, un juego de mostraciones y ocultaciones dentro del cual todo origen y toda culminación no pueden ser sino simulacros, reiteraciones gobernadas por la restancia de una huella que los abre en todas direcciones. Contra lo que podría pensarse, el final de «La Pasión», lo hemos visto más arriba, no sanciona un retorno *propio* de sol al cosmos griego. En el salmo decimoctavo, es cierto, nos encontramos en pleno mediodía, pero, lejos de implicar una *presencia* plena del sentido, ello no representa sino el retorno de la transparencia, la retracción y suspensión del sol, que se limita a escribir e inscribirse proclamando el reino de la textualidad griega, la habitabilidad sobre el filamento del traspaso y la omnipresencia de la *significancia*. Todo *telos* o detención del giro quedan pues excluidos para dar paso a un asentamiento sobre la *atopía* del transporte o la metáfora. De ahí que en «El Gloria» el sol no deje a su vez de reinscribirse, reflejarse y retrazarse sobre la urdimbre del texto y de la escritura, generalizando una *trópica* que pasa (si alguna vez dejó de hacerlo) a dominar enteramente el gesto del poema. De este modo, la *revelabilidad* y la iterabilidad del *reorigen* (como promesa o espaciamento) se diseminan y pasan a abarcar todo el campo de la experiencia. Grecia se construye sin fin, sustraída a toda subordinación a un *telos*, una identidad, un sentido o un destino histórico, sobre el tránsito de esta metafórica solar, absuelta ya (ab-soluta) de toda ligazón sistémica, identificada nuevamente con el *himen* o *khora* que *re-velan* o generan, en un mismo gesto asimismo *trópico*, una sacralidad.

Como hemos visto más arriba, el inicio de «El Gloria» determina ya un movimiento excéntrico del sol, *indecidido* primero entre origen de la luz que abre a la escritura —la huella de la luz griega sin historia pero presa siempre de una anterioridad incalculable— y escritura originada en el seno de dicha superficie, y más tarde reinscrito, como al principio del «Génesis», en el margen de una criatura que desde su centralidad *propia* habría de contener y vivificar: «Loada sea la luz y la primera / plegaria del hombre grabada en la piedra / el vigor en el animal que guía al sol / la planta que cantó y despuntó el día»¹⁵³. Interior y exterior, inmanencia y trascendencia, significativo y significado, quedan en suspenso pues gracias al trazo que inscribe el sol y lo reteje sobre la trama de la escritura. El animal, dependiente del sol para vivir, *heliotrópicamente* determinado a girar en torno al astro que garantiza la vida, se convierte aquí en el simulacro de centro que lo guía y lo condena a su vez a un *heliotropismo* en el margen. Del mismo modo, el día es proclamado desde la esfera de la escritura, el canto de una planta que precede en consecuencia al abrirse de la luz. Transparencia, luminosidad, sol, luz natural que constituye

¹⁵³ «Ἀξιον Ἐστί το φως και η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου / Η αλήκη μες στο ζώο που οδηγεί τον ήλιο / το φυτό που κελάηδησε και βγήκε η μέρα», *Ibidem*, p. 172.

tradicionalmente el medio sobre el que puede pensarse la identidad o la inscripción¹⁵⁴, devienen aquí elementos (también) escriturales, cuestionados en su misma *naturalidad* y sometidos a una construcción y una secundariedad que los hace imposibles si no es como *construibilidad* de una *sobrenaturaleza*. La oposición metafísica entre lo artificial y lo natural, lo *propio* y lo *impropio*, se suspende por tanto gracias a una incesante operación de traspaso determinada por un pensamiento de lo griego que he denominado en varias ocasiones *judío* (ya hemos visto algunas semejanzas con la Cábala de esta metafórica solar) a causa de su concepción del ser en retirada y del privilegio que concede a la alteridad. Determinación, por otra parte, doble: la grecidad no sólo pone en marcha dicho gesto de transferencia, sino que, repitiendo la indecidibilidad o *atopía* del sol o de la luz, se construye también a partir de su lógica. Los reflejos y reinscripciones de esta metafórica solar tienen en este sentido un valor fundamental. A lo largo de todo «El Gloria», el sol sigue embarcado en un giro excéntrico que nos impide nuevamente mirarle a la cara —que se diría ha perdido en su regreso a la escritura— y lo retrae sin fin más allá de sí mismo. Es en sus *energías*, gracias además a las sensaciones, como lo encontramos una y otra vez, sumido en una autoconstrucción que no llega a culminarse, repetido interminablemente en dobles o fases lunares. El presunto centro de sentido de las metáforas es metaforizado él mismo, proponiendo así a la percepción la potencia omniabarcadora de la *metaforicidad*, la necesidad constante del traspaso y la inseguridad significativa de todo valor. El Poeta, o acaso deberíamos decir la escritura, glorifica en esta sección «el vino rubio con la mancha del sol»¹⁵⁵ o, más explícitamente, «el coágulo de sangre el doble del sol»¹⁵⁶, que parece hacer referencia a los incontables simulacros del sol que se dan en el interior del cuerpo, en el interior del texto, sometidos al tránsito de una analogía que quiere cortocircuitar el transporte exterior de todo dualismo. Asimismo, lo elide difiriéndolo a lo largo de las fases de una trópica que nunca se resuelve en presencia, sino que lo invisibiliza sin cesar: «El viento de la campana que despierta al oro / el jinete que va a ascender en el poniente / y el otro jinete inteligible que va / a empalar el tiempo de la caducidad»¹⁵⁷; primero efecto de un objeto inmanente o de una sensación (la campana, el sonido), se oculta después en el crepúsculo mostrándose en los reflejos celestes que desprende, y por último se retira a la condición de inteligible, hurtándose

¹⁵⁴ Refiriéndose al pensamiento de Hegel, emblemático de una concepción filosófica tradicional, Jacques Derrida apunta: «Es por la luz, elemento neutro y abstracto del aparecer, medio puro de la fenomenalidad en general, como la naturaleza se relaciona inicialmente consigo misma», DERRIDA, J. (2003), p. 127.

¹⁵⁵ «Το κρασί το ξανθό με την κηλίδα του ήλιου», *Ibidem*, p. 173.

¹⁵⁶ «Ο αιμάτινος θρόμβος ο σωσίας του ήλιου», *Ibidem*, p. 175.

¹⁵⁷ «Της καμπάνας ο άνεμος ο χρυσεργέτης / ο υπέας που πάει ν' αναληφτεί στη δύση / και ο άλλος υπέας ο νοητός που πάει / της φθοράς τον καιρό ν' ανασκολοπίσει», *Ibidem*, p. 176.

en todos los casos a la mirada, retrayéndose un paso más en la metáfora del jinete y sometido a un constante movimiento, a la multiplicidad de sus dobles y sus fases. Ello, no obstante, supone la borradura de la muerte como *telos*, el empalamiento del tiempo de la caducidad que parece implicar una reinscripción axial del sol semejante a la que en el inicio del «Génesis» efectuaba en el interior del Poeta.

La ocultación del sol, en definitiva, su constante movimiento de retirada, el velo de sus repeticiones que funciona como el *himen* de la escritura, pespunteo incesante, instrumento de *re-velación* en la generalización de la *metaforicidad*, protección contra la reabsorción y la clausura del sentido, determina por tanto la *indemnidad* del cosmos griego, su eternidad y su inagotable pulsión regeneradora. Ocupando el *(no) lugar* de la muerte con su *trópica*, el sol remarca el valor de archiespaciamiento de esta última y nos suspende en una *espectralidad poiética* que elude toda posibilidad de fin o cierre. En definitiva, desde una instancia inalcanzable, desde una sombra que no es sino el fulgor deslumbrante de la transparencia, el sol (se) escribe. Se escribe únicamente como irreductibilidad de la escritura y como blanco ilegible. Busquémoslo, pues, brevemente, al fondo de sus eclipses, conscientes de que no podemos esperar encontrarlo *allí* —no habrá un *allí* que poder determinar—, sino, como mucho, rastrear la cámara del secreto (situarnos ante el umbral, como quiere la teología apofática), delimitar *heliotrópicamente*, desde el borde del *himen*, el punto de fuga que comparece como huella en toda escritura.

b) Eclipses: el sol negro o el sol oculto

De modo que un cierto sol oculto, desde un lugar y un tiempo insondables, (se) escribe. Quiero decir, es él *quien* escribe, presente de algún modo bajo —acaso *entre*— la trama de toda escritura. Es huella de sus propias huellas. Eclipsado en el mismo gesto por el que nace y se da a ver (no desterrado desde una presencia original más tarde cubierta por la pantalla de cualquier secundariedad perteneciente al ámbito de lo lunar), ese sol *impropio* y elusivo, dueño de un espacio vacío si bien inaccesible, gobierna la escritura desde un indecible *fuera de escena* que se remarca en la concatenación de los signos. Sin él, sin su dictado, nada podría escribirse, pero al mismo tiempo resulta irreductible a una presencia, inaprensible o inexistente más allá de la esfera de la escritura. Es el *imposible* sin el cual la mimesis elitiana *no tendría lugar*. Toda marca, todo significante, lo contienen como envés de su apertura, como el *otro* suspendido en un *entre* puramente sintáctico de su articulación, como el indetenible *telos* que ocupa el *lugar* del significado en el esquema de la *significancia*.

El sol oculto es pues el término *propio* de una *metaforicidad* basada en infinitas retracciones. O, por mejor decir, la imposibilidad o la huella de toda *propiedad* capaz de establecer un término natural al giro de la metáfora. Toda operación metafórica lo presupone o lo sobreentiende como origen y fin que, en su condición igualmente metafórica, deshace toda esperanza de alcanzar una verdad presente y no re-presentada. Es el testimonio de la inexistencia como tal de una *physis* a la que poder regresar sin residuos ni pérdidas. Ya en la metafísica extremada de algunos filósofos o iluministas puede descubrirse una concepción semejante, donde el *lugar* del sentido o de la más alta jerarquía teológica acaba ocupado por una retracción del sol siempre necesitada de nuevas operaciones reductoras. Es imposible mirar al sol cara a cara sabiendo que ahí está, que ése es, definitivamente, él¹⁵⁸.

Como hemos visto, además del sol inteligible, el *Axion Estí* y la obra de Elitis están en general plagados de huellas del sol oculto o de manifestaciones suyas que no se dejan dominar por una lógica de la presencia. Todos los soles de estos textos, con el valor especial que tiene ese plural indicativo de un *haz* que sólo puede ser totalizado desde la instancia indecible del más allá de sí que se implica en su escritura, en su *metaforicidad* manifiesta y consustancial, son ya soles ocultos, soles que se retraen en su repetición, que nos recuerdan una y otra vez, gracias a signos y nombres prestados, que no están allí donde creemos verlos. Es cualidad de este sol elusivo, desencadenante de todo *heliotropismo* y, por tanto, de toda *poiesis*, decretar la imposibilidad de todo estar-ahí, conmover desde sus cimientos la opción misma de una *par-ousia*. Funciona a este respecto como el *hiato* o la cesura de una diferencia que trabaja contra la clausura y la exclusividad espaciotemporal del origen. La latencia del sol oculto es, como sucede con los blancos que proliferan en la poesía elitiana, la garantía de una iterabilidad del origen, la certeza de que habrá siempre una originariedad (griega) presta a poner en marcha una vez más, en cualquier instante y en cualquier (*no*) *lugar*, la historia o la escritura. La inaprensibilidad de este sol, su irreductibilidad al logos, asegura pues la persistencia de un residuo no formalizable de otro modo que se deja notar en la expresión «una vez más». Él es, en

¹⁵⁸ No sólo en la teología apofática, donde se suele hablar del sol oscuro o negro, o bien de la luz tenebrosa de Dionisio, encontramos esta instancia que se deja observar apenas desde un infinito umbral, desde unas vísperas que nunca llegan a concretarse (instancia que al mismo tiempo ha comprometido ya toda escritura, ha obligado al místico a hablar de la imposibilidad de hablar y, por tanto, (se) escribe como el vacío o el silencio de la escritura). El sol inteligible de Platón, que Elitis evoca en alguna ocasión, parece pertenecer a esta raza de los dobles que nunca están seguros de ser sino *uno* de tantos, la máscara que recubre al verdadero Sol, siempre un paso más atrás. También en alguno de los proyectos más extremos del iluminismo europeo, como es el caso de Restif de la Bretonne, encontramos la noción de un sol primero, oculto, de donde emanan otros soles y otros mundos que lo presuponen siempre como huella originaria, elemento pre-histórico de cuya caída surgió toda escritura y toda fenomenalidad. Dichos mundos, entre los cuales el nuestro, tendrán que reabsorberse un día en su correspondiente doble del sol, el cual se reabsorberá a su vez en el sol real, más allá de lo fenoménico, es decir, más allá del *lugar*, en lo que parece evocar sin duda una *metaforicidad* en abismo, cfr. VIATTE, A. (1979), pp. 253-256.

definitiva, la condición de una repetición que lo reproduce como *imposible* lógico (como *paralogicidad*, por usar un término griego que hemos encontrado ya en Elitis) en cada una de sus ocurrencias. Toda expresión o experiencia griega, sugiere el autor, se funda sobre esta dimensión indeterminable pero activa.

Quizá podamos leer, si bien con muchas precauciones, una forma del sol negro —ajeno pues al carácter absolutamente manifiesto que le es connatural al sol *propio*— en la oda octava de «La Pasión». Elitis lo inscribe allí bajo la tierra, identificado con la muerte en un mundo devastado por la historia. Pretende ser, por consiguiente, una metáfora más de la destrucción, pero una metáfora de potencia especial, destinada a poner de manifiesto el horror de un cosmos invertido. En cierto aspecto, por tanto, aspira a funcionar como metáfora de metáforas, emblema del radical traspaso o inversión de sentidos que altera el orden del mundo. Así, el sol que *sale*, que *aparece* (*φαίνεται*) en el interior de la tierra, en un simulacro de centro, parece asociarse plenamente a la muerte como archiespaciamento y sostén de toda marca, como *metaforicidad* primordial que nos vuelca constantemente hacia lo *Otro*. Su manifestación (la fenomenalidad legible en el verbo *φαίνομαι*) no es sino lo contrario, una ocultación lejos de toda mirada que, sin embargo, ejerce su influencia desde el refugio indeterminable que lo mantiene bajo la tierra. Desde allí, tocado por todas las características del sol oculto, por una rotunda invisibilidad y *atopía* que no le impiden dominar el espaciamento sobre el que surge todo proceso significativo y fenoménico, el sol negro emite sus rayos tenebrosos oscureciendo el cosmos. Como si operase una invisibilidad inversa, pero isomorfa, a la del mediodía. Y, constituido también en doble lunar de un sol diurno que se mantiene aún en el cielo, hace de los rayos de este último un hilo de Ariadna que no lleva a la salvación sino por medio de la muerte, es decir, por medio del sometimiento, se diría, a una *significancia* necesitada de una pérdida de sí. Todo el mundo se irrealiza en este gesto, todo se vierte en una *metaforicidad* que, a pesar de lo que pueda parecer, sigue funcionando como garantía del traspaso que ha de regenerar la textualidad de lo griego: «En el centro de la tierra apareció el núcleo / que todo lo oscurece / ¡Y el rayo de sol se convirtió, miradlo, / en el hilo de la Muerte!»¹⁵⁹. El rayo de sol se torna negro, pues, sometido a una duplicación del centro (el núcleo de la tierra, la muerte como sol negro o el sol oculto como muerte) que hace nuevamente del astro el simulacro de un simulacro que se oculta a sí mismo aún más allá, hilvanando no obstante cielo y tierra con estas oscuras irradiaciones, instituyendo un transporte significativo (una *metaforicidad* emblemática) de valor ambiguo. El sol celeste, luminoso, y el sol subterráneo, ctónico, oscuro, se sitúan por tanto en los dos extremos de una línea que

¹⁵⁹ «Μες στις γης το κέντρο φάνηκε ο πυρήνας / που όλο σκοτεινιάζει / Κι η αχτίδα του ήλιου γίνηκεν, ιδέστε / ο μίτος του Θανάτου!», ELITIS, O. (2002), p. 155.

ha perdido no obstante toda noción de origen y *telos*, que sólo encuentra retracciones y trasposos (el vacío de lo que no *está-ahí*) cuando va a buscar en su *lugar* a uno de estos cuerpos de la luz. Queda, por consiguiente, seguir girando en torno a ellos, seguir construyendo su ocultación en la construcción del signo.

Pero hay en la obra de Elitis una referencia inconfundible al Sol Oculto (esta vez en mayúsculas, bajo la ficción denotativa y determinativa de un *nombre propio*) como responsable indecible de toda escritura. Es en uno de sus más importantes poemas, «Verbo, el Oscuro», perteneciente al último período de su producción, el cual parece dedicado en exclusiva a elaborar una estrategia capaz de desvelar de una vez por todas ese núcleo latente en toda su obra, esa indecible anterioridad, transparencia o luz, que religa y compromete todo discurso griego. Aquello que escribe y se escribe en su poesía. Aquello que de algún modo se significa en ella, como origen y *telos* de la operación escritural. Sin embargo, desvelar significa volver manifiesto, disolver por consiguiente el carácter oculto de este sol y *devolverle* la *propiedad* reabsorbiéndolo fuera de toda *metaforicidad*, sin el velo protector del *himen*. Pero, ¿cómo lograr esa operación dentro del entramado de la escritura, cómo hacerlo además cuando se escribe *en griego*? ¿Cómo conseguir sencillamente dejar ver a través del discurso lo que se oculta en él, lo que existe sólo en la medida en que se remarca como escansión (dentro) de la escritura? Elitis recurre para ello, como no podía ser de otro modo, a multiplicar los velos. Reduplica, retejiéndolas minuciosamente, las membranas que ocultan al Sol Oculto, y nos aleja aún más de su visibilidad. ¿Qué mejor modo de dar a ver esta dimensión secreta e inaccesible sino subrayando y reproduciendo las condiciones de su retracción? ¿Qué mejor modo de *sacar a la luz* lo que no la tiene sino sepultándolo nuevamente bajo paletadas de tierra opaca, bajo este verbo oscuro que da título a la pieza? ¿Qué mejor manera de manifestar aquello que es sin *lugar* sino escenificando nuevamente su *tener lugar*, entretejiendo una vez más la urdimbre que lo construye indecible y simultáneamente como anterioridad y posterioridad a todo decir? En «Verbo, el Oscuro», Elitis lo confiesa: pretende dejarnos ver, o más bien atisbar, su taller de creación. Pero no el taller particular donde conscientemente crea, gracias a una técnica subjetivamente dominada, sus poemas, sino la instancia que inscribe su escritura y se inscribe en ella, la sala de máquinas que desde el *otro lado* parece dominar esta textualidad griega que se presenta eventualmente bajo la firma de Odiseas Elitis. En realidad está hablando de la zona de secreto que subyace a toda poesía, de ese *sancta sanctorum* al que sólo los poetas, como los místicos, tienen acceso, y que funda, como si se tratara de una orden, la necesidad de su escritura. Hay mucho de religioso, como hemos visto antes, en esta *vocación*: el Sol Oculto, el Dios apofático, lo otro del signo, *llaman* a hablar *en su nombre*, piden una escritura

en la cual *tener lugar* como huella y como promesa, como imposibilidad de apropiación y de reducción al logos, como atestación de la restancia que, por muchos esfuerzos que se hagan, sobrar  siempre en cualquier operación matemática (semántica, de traducción *literal*) por la que se pretenda prescindir del lenguaje. Por ello acaso Elitis pretende llevarnos a los dominios del silencio, pero a través de un repliegue sobre sí —que es un redoblamiento— de los mecanismos de diferenciación de la lengua. No hay realmente paradoja (s  acaso la *paralogicidad* que articula y recorre la luz griega) en ello. El poema comienza aludiendo a la problemática pertenencia del Poeta a una doble alteridad *atópica* y *espectral*: por una parte, a una lengua *otra* que no es sino este repliegue o redoblamiento de la escritura y, por otra, a esta zona de secreto representada por el Sol Oculto: «Pertenezco a otra lengua, por desgracia, y al Sol Oculto, de modo / Que los que no est n al tanto de lo celeste me desconocen»¹⁶⁰. Religados al secreto y a la invisibilidad, el Poeta y sus producciones se encuentran también suspendidos *fuera de lugar*, no est n, al menos, *aquí*. Lo que leemos, por tanto, constituye una *desapropiación* de todo (de nuestro) *lugar*, la inserción de una virtualidad que pone en cuestión la identidad para sí de nuestro mundo. El Poeta afirma que ha venido a anunciar, a operar en consecuencia la intersección entre planos espaciotemporales que generaliza el valor metafórico o *espectral* —la suspensión del tránsito o la *revelabilidad*— postulado por el Sol Oculto.  l mismo se halla suspendido en el aire («Pero ahora me he cansado de pasar tantos años suspendido en el aire»¹⁶¹), y pretende retornar a la tierra para *encantarla*, para *espectralizarla* y abrirla al Sol Oculto en un *heliotropismo* que conmueva sus cimientos lógicos y *t picos*. Pretende hacer de ella una *atopía* y de nosotros sus habitantes. Para ello, tendr  que poner en marcha su particular glosolalia, una glosolalia griega. Hablar en su «otra lengua», que es sin embargo la misma, para lograr que quienes creemos estar *aquí*, en la orilla de los objetos tangibles y del sol manifiesto, en la esfera de las Luces y los significados, nos pongamos ya en marcha hacia un *lugar otro* gracias a una ilegibilidad que desencadena un traspaso infinito, un desplazamiento tropológico sugerido por la *re-velación* del Sol Oculto. Esa ilegibilidad que en el blanco de su desciframiento nos sume en la *significancia* y nos conduce a generar *heliotrópicamente*, por medio de una acumulación de escrituras, el sol que no podemos ver y que trabaja, ya, dicha significación imposible, viene dada en el neologismo que Elitis crea a base de raíces y desinencias inconfundiblemente griegas: *catarkizmevo* (καταρκυθμε ω). Se trata de un verbo inexistente, cuya minuciosa construcción, con materiales «comprados a precio de saldo en los

¹⁶⁰ «Ε μαι  λλης γλ σσας, δυστυχ ς, και Ηλ ου του Κρυπτο   στε / Οι  χι εν μεροι των ουραν ων να μ' αγνοο ν», *Ibidem*, p. 568.

¹⁶¹ « μως χρο νια τ ρα μετ ωρος κουράστηκα», *Ibidem*, p. 568.

almacenes de Hades»¹⁶² —obtenidos pues del archiespaciamento que determina la muerte—, es relatada en el poema. Corresponde al «verbo oscuro» del título, una suerte de soberano tenebroso («Verbo, el Oscuro» remeda las denominaciones de los monarcas que acompañan el ordinal de su sucesión con un adjetivo calificativo) por medio del cual el Poeta pretende desvelarnos la dimensión del Sol Oculto. Pero, ¿cómo lograr a través de la oscuridad la plena manifestación? Dos estrategias, como ya he mencionado, parecen subyacer a este intento: por una parte, la construcción de la oscuridad, el minucioso reforzamiento de los velos de la escritura, que ahora espacian doblemente toda posibilidad de sentido (pues la palabra *catarkizmevo* no nos conduce a *lugar* alguno, no posee un *telos* en que detener el proceso mental de su desciframiento, se cifra siempre más y se resiste a ser desentrañada o reducida a equivalencia alguna extratextual), escenifican nuevamente, ante nuestros ojos, la operación fundamental de la huella o del Sol Oculto, la *re-velación* que lo genera en el mismo gesto que lo difiere, simulando por tanto las condiciones de su origen (origen indecible en su doble direccionalidad: por una parte, nacimiento del Sol *en* la escritura y, por otra, anterioridad del Sol a la palabra que la dicta o la (com)promete desde una espectralidad que no cesa, más tarde, de escandir su despliegue); ésta es la otra lengua (griega a pesar de todo) de la poesía, un repliegue lingüístico en cuya irreductibilidad (la escritura se resiste o se niega aquí a una borradura, contiene el blanco de la plena manifestación, que no es espera de epifanía sino densidad insuperable, en su misma superficie) habremos de encontrar el silencio de lo ab-soluto, la luz primordial del Sol Oculto que se escribe en su trama. La segunda estrategia tiene que ver con la operación de la transparencia. El verbo *catarkizmevo* quiere reproducir —no será difícil leerlo en los versos mismos del poema— la (in)visibilidad total del mediodía, que es también la de la *significancia*. Sólo allí, en la ausencia de sombras que atestigüen la presencia de algún objeto, que permitan detener la mirada (y sustraerla asimismo a una cara oculta de las cosas, la que se esconde a la luz), puede concebirse un Sol Oculto, un sol tan poco visible, tan poco existente, tan legible exclusivamente en la diseminación de su huella, como el resto de entes del cosmos, disueltos a esa hora intersticial y *espectralizados*, como vimos más arriba, en una *construibilidad* imaginal que los pone en contacto con lo *imposible*. Ésa es la clave de toda *poieticidad* griega, sea en el arte, en la escritura, o en el mismo paisaje. Por eso el Poeta vuelve a poner aquí el acento negativo sobre la sombra, sombra de la mente o del logos, sombra occidental de las Luces que nos oculta aquello que se encuentra, de por sí, oculto, que nos impide ver la invisibilidad de la huella *atópica* o del *entre* en cuyo espacio nos encontramos como rehenes inadvertidos —religados a él como anterioridad y condición de toda

¹⁶² «Αγορασμένα σε συμφερτικές τιμές από τις αποθήκες του Άδη», *Ibidem*, p. 569.

fenomenalidad—, que nos impide volcarnos hacia un exceso del *lugar*, hacia un *tener lugar* que constituye nuestra verdadera patria, el ámbito, como he repetido varias veces, de la perfecta habitabilidad de lo humano. Pues somos «rehenes todos de otra duración / Que la sombra de la mente nos oculta»¹⁶³. Debemos, por el contrario, espoleados por el desplazamiento a que nos somete la ilegibilidad del verbo vacío *catarkizmevo*, sumergirnos en la corriente de la *significancia*, convertirnos en signos sustraídos a toda identidad semántica y a todo *telos*. Sólo en ese reinado de la transparencia que se asemeja a la intersticialidad del mediodía y que el Poeta promete en la enunciación de esta palabra que impide detenerse en la búsqueda de nuevos significantes que la *esclarezcan* (su pronunciación en voz alta responde a un deseo de proliferación de imágenes que remite al traspaso, a la correspondencia de las sensaciones y a la dilatación del instante: «Amigo, tú que escuchas, ¿escuchas las lejanas campanas / De las fragancias de los cidros? ¿Conoces los rincones del jardín donde / El aire del crepúsculo deposita a sus recién nacidos? ¿Has soñado / Alguna vez con un verano infinito que poder recorrer / Ignorante ya de las Erinias? No. Y es por eso que catarkizmevo»¹⁶⁴), sólo en este retejer infinito de la escritura, podremos volcarnos hacia la alteridad total de lo Abierto y encontrar allí, una y otra vez, el contacto con el umbral del Sol Oculto, con la instancia que escribiendo se escribe en los poemas (griegos). Sin embargo, es imposible pasar del umbral. Una vez pronunciado el verbo, el Poeta nos cuenta cómo por un instante somos iluminados por la luz del Sol Oculto, pero sólo eso; nuestra tercera naturaleza, la que se determina y nos determina como un exceso de toda *physis* —*sobrenaturaleza* que se construye con materiales diversos—, se muestra fugazmente. El Ser sólo se deja percibir como huella fugitiva, como dialéctica simultánea entre presencia y ausencia, y el Sol vuelve a ocultarse tras el velo de la escritura. Situado en el umbral, el Poeta se niega a decir más, retraza la ocultación y reinaugura pues la *metaforicidad* de la búsqueda, la *revelabilidad* inherente a todo decir griego. El Sol Oculto sigue dominando la expresión desde la sombra, condicionando como el vacío de un molde el mecanismo de la significación, intercalándose en la escritura como promesa y deseo cuya inencontrabilidad garantizan su infinita continuidad. Propiciando, también, la multiplicidad de las lenguas, la imposibilidad de una lengua exclusiva, intraducible, que pueda pretender estar diciendo, sin metáforas ni diferencias, la verdad de lo *propio*. Pero, enseguida se precisa, la verdad sólo se entrega a cambio de la muerte, probablemente de la

¹⁶³ «Ομηροι ὅλοι ἐμεῖς μίας ἄλλης διάρκειας / Που ἡ σκία του νου μάς αποκρύπτει», *Ibidem*, p. 570.

¹⁶⁴ «Φίλε, συ που ακούς, ακούς της ευωδιάς των κίτρων / Τις μακρινές καμπάνες; Ξέρεις τις γωνιές του κήπου όπου / Εναποθέτει τα νεογνά του δειλινός ο αέρας; Ονειρεύτηκες / Ποτέ σου ένα καλοκαίρι απέραντο που να το τρέχεις / Μη γνωρίζοντας πια Ερινύες; Όχι. Νά γιατί καταρκυθμεύω», *Ibidem*, p. 570.

muerte física, pero probablemente también del archiespaciamiento que constituye y que la hace isomorfa de la transparencia, la invisibilidad y la *significancia*, de la apertura total e inclausurable del signo. Sólo en esa otredad radical que, como hemos comprobado, representa en Elitis a la vez el *telos* y la ausencia de *telos* (el *telos* a su vez como *metaforicidad*) puede encontrarse el Sol Oculto o la verdad bajo una ilusión de *propiedad*: «Y los pesados goznes ceden rechinando y las grandes puertas se abren / Por un instante a la luz del Sol Oculto para que nuestra tercera naturaleza se manifieste / Hay más. No lo diré. Nadie acepta lo gratuito / En el temporal, o pereces, o sobreviene la calma // Esto en mi lengua. Y otros otras cosas en otras. Pero / La verdad sólo se entrega a cambio de la muerte»¹⁶⁵.

2.3.2.3. *La escritura del sol: la quemadura como marca trascendente*

Hemos repasado hasta aquí cómo se escribe el sol en la poesía de Elitis. Es decir, cómo es escrito a través de reflejos, diferenciones y dobles que suponen en general una reinscripción y un retrazo, una sobrecarga de lo solar que retrae todo lo que en él pueda haber de *naturalidad* originaria. También, por consiguiente, hemos observado cómo se escribe a sí mismo, cómo apenas *tiene lugar* dentro de un cosmos griego en tanto efecto de (auto)escritura. Hemos rastreado brevemente, por último, el simulacro de *lugar* o refugio en el que se oculta para dispensar los signos o las huellas que nos permiten imaginarlo (es decir, generarlo como imagen). Ahondando en la figura de un Sol Oculto que se determina en sus eclipses como el otro de la marca, analicemos ahora cómo escribe el propio sol, cómo se relaciona con un cuerpo, el del discurso o el del hombre, sobre el que deja improntas tangibles, físicas, relacionadas en alto grado con la esencia de la poesía. Veamos cómo la escritura, el poema o el poeta reciben recurrentemente en la obra de Elitis (o se configuran como) la incisión de un fulgor que remarca en ellos su *espectralidad* y los construye como *cuerpos de la luz*. Hablaremos, por tanto, de la quemadura.

En consecuencia, no podremos abandonar aún durante un tramo la idea que acabamos de explorar en el epígrafe anterior: un sol oculto trabaja, a lo largo de toda la obra elitiana, el signo, el cuerpo de la *physis*, la expresión y, en general, la fenomenalidad toda. Se trata, sin embargo, de un procedimiento eminentemente griego, asociado también a la poesía en lo que ésta tiene de emblema de la grecidad:

¹⁶⁵ «Που οι βαριές υποχωρούν αμπάρες τρίζοντας κι οι μεγάλες θύρες ανοίγονται / Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μια στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί / Έχει συνέχεια. Δε θα την πω. Κανείς δεν παίρνει τα δωρεάν / Στον κακόν αγέρα ή που χάνεσαι ή που επακολουθεί γαλήνη // Αυτά στη γλώσσα τη δική μου. Κι άλλοι άλλα σ' άλλες. Αλλ' / Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται», *Ibidem*, p. 570.

todo objeto (griego, po(i)ético) queda de-finido en su aparecer por una marca que, en lugar de acabarlo y encerrarlo en el límite de un significado, asignándole el espacio de un referente, lo abre, lo expone a una alteridad radical y lo convierte en signo que se encuentra en incesante traspaso más allá de sí. La lógica de la *significancia* no sólo presupone un sol en constante retracción que opera más allá de toda noción de sujeto o de Dios consciente, sino que además es ya una lógica de la incisión corporal. Existe una coherencia absoluta entre la idea de la transparencia o la luminosidad griega como instancia que ordena, desde una anterioridad indecible, comenzar a hablar —que hace que todo discurso esté ya en marcha cuando se inaugura—, según reconocía el mismo Elitis en el «Discurso ante la Academia de Estocolmo», y la quemadura visible en el texto o en el cuerpo que actúa al modo del sello o la firma de un contrato. Ella es la impronta que los religa (proclamando, por tanto, su *religiosidad*, la posibilidad misma de lo *religioso*) a un más allá de sí constituido al mismo tiempo en anterioridad y posterioridad, referente vacío del *heliotropismo* que gobierna toda escritura po(i)ética y que, por consiguiente, resulta en una generalización de la *construibilidad* del cosmos: todo objeto recorrido por esta incisión inaugural —que sin embargo da a ver la imposibilidad del origen puro— puede ya construirse sobre un exceso de sí, volcándose hacia el hueco de la *significancia* que lo atraviesa y le impide cerrarse sobre una identidad inamovible. Asimismo, la quemadura es el testimonio de una alteridad, el mecanismo utilizado por el absoluto, se llame éste como se llame, exista o no en tanto categoría ontológica, para darse a ver y atestiguar su existencia, para religar a sí todo aquello que existe. Y, del mismo modo, es la demostración de que dicho absoluto, implicado siempre en la operación de la marca, no se deja nunca aprehender bajo la forma de una presencia. Necesita de un cuerpo prestado para asentar y construir su *espectralidad*. Es fácil comprender que nos encontramos de nuevo, si bien desde una perspectiva distinta, ante el problema de la *mimesis de lo imposible* que late en toda la obra de Elitis. Adoptando en este caso la máscara del Sol Oculto o de la transparencia, son de nuevo lo Inconcebible o lo Inesperado quienes muerden la superficie de lo visible, tal como sucedía en el poema «Patmos» con las entrañas de María Nefeli, para *re-velarse* allí y desencajar la seguridad de cada objeto cuestionando su clausura sobre un sentido y su adscripción a un *lugar*. Otra luz, otro lugar, se cruzan ya en la lógica de la inscripción y de la quemadura, de la *significancia*, con el lugar que creemos habitar. Ésa es la gran operación del arte o de la poesía que en el pensamiento elitiano se confunde con el gesto de la *religión* y de la grecidad (también, como veremos, con el gesto político, fundador de la *polis* griega como transcendencia del *lugar*): la conmoción, por medio del *hiato* —¿cómo

no leer en la quemadura otro nombre, igualmente *impropio*, del *hiato*?—, de los valores occidentales de la presencia y la identidad.

Sin embargo, más allá del signo o del discurso, es el Poeta, cuerpo vivo, quien porta habitualmente sobre sí la quemadura como marca de su pertenencia (o, mejor, de su no pertenencia, de su no estar ya plenamente *aquí*). Se nos relate o no el momento en que se ha producido por medio de un imposible contacto con el sol —que no obstante deja su huella, se escribe, sobre la carne—, dicha quemadura suele aparecer sobre la mano, instrumento primordial de creación para el Poeta. ¿Cómo no comparar pues esta inscripción del absoluto (por la cual el absoluto se da a ver en la realidad, sacudiéndola y virtualizándola, religándola a un antes-de-sí que es también un más allá de sí) sobre un apéndice corporal responsable de la generación, de la *poiesis*, con la circuncisión? La percepción *judía* y escritural de lo griego que recorre la poesía de Elitis y que la conecta, como hemos anunciado y veremos por extenso, con cosmovisiones cabalísticas, nos autoriza doblemente a pensar en el paralelismo. En ambos casos nos encontramos ante una incisión sobre el cuerpo que constituye un contrato con el absoluto¹⁶⁶. Un pacto se deja leer en esa sustracción de materia donde Dios, en un caso, y el sol, en otro, estampan su sello, (se) escriben para dar a ver lo invisible, se *re-velan* a través de un cuerpo ajeno y al mismo tiempo se sustraen, según el doble gesto de alusividad-elusividad que opera en la escritura mística. Abren el espacio de su búsqueda. Pues la marca sobre el sexo (apéndice de fecundidad que ha de extender la semilla divina, que ha de multiplicar la raza de los hombres *en el nombre de(l) Dios* que lleva tallado¹⁶⁷, como sucede con la mano del Poeta, instrumento de su escritura y de la diseminación en este caso de los signos, hecha asimismo en el nombre de la alteridad que la habita) define al varón judío no sólo como el miembro de un grupo aglutinado en torno a Dios y la iterabilidad de su marca (sentido en el cual lo configura como la forma cambiante de un mismo individuo, el portador de un signo que reúne a la nación judía como un *haz* que atravesara literalmente a sus componentes), sino además como un ser en construcción que no se pertenece totalmente, un sujeto en busca de lo *otro* que se ha manifestado fugazmente, retrayéndose después, sobre su propio cuerpo. El vacío de la circuncisión es un enigma hermenéutico, una escritura que debe ser descifrada en

¹⁶⁶ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 138.

¹⁶⁷ «Desde el séptimo día de vida del varón, en que la *escritura* aparece por primera vez en su *sexo*, la asociación entre ambos se volverá un lazo ineludible. Desde ese mismo día, la comprensión del mundo pasará a través de una grafía que es al mismo tiempo cuerpo, sexo, herida, corte e inscripción. A partir de ese momento el *nombre* será la clave de toda lectura así como la posibilidad de toda escritura. Y éste, como origen del vínculo sagrado entre Dios y el hombre, como principio del lenguaje escrito estará asimismo sellado por la *sangre* sacrificial de un cuerpo circunciso. De aquí surge, como veremos, la idea del predicador cabalista Abraham Abulafia según la cual es necesario, para participar de la presencia divina, es decir, para comprender y *experimentar* las Escrituras, “derramar la sangre de las lenguas”», COHEN, E. (1999), p. 52.

la vida religiosa, en la búsqueda de lo divino que devuelva a Dios el gesto primero de su inscripción fundante¹⁶⁸. En el judaísmo y, más especialmente, en la Cábala, dicha búsqueda adopta por lo general la forma de una multiplicación de las inscripciones, de un retejer constante de las escrituras —de las Escrituras— encaminado a conocer la esfera de lo divino o acceder a ella. Nada mejor que re-producir el gesto fundante de la escritura de Dios —aquél por el cual da nacimiento auténtico, después del nacimiento, al varón judío (hay ya un *reorigen* implicado ahí)— para responder a la *llamada* que constituye la incisión primera. No podemos entender de otro modo la quemadura sobre la mano del Poeta. En ambos casos *algo* nos llama a través de la hendidura reinscrita en el cuerpo. Se trata, indudablemente, de una *vocación* en el más amplio sentido. Lo otro nos llama a través de lo mismo, a través de lo que consideramos el núcleo de nuestra identidad, la garantía de nuestra posesión de un *lugar*: el cuerpo. Introduce con ello sobre el elemento más sólido de la realidad el valor *spectral* del *hiato*, de *khora* o de la diferencia, de aquello que espacia lo idéntico impidiéndole cerrarse sobre sí. Pues la circuncisión o la quemadura, en tanto huellas visibles, suspenden la seguridad de las nociones de presencia o ausencia, se sitúan en un más allá de ambas que no aspira a dialectizarlas en un tercero, sino que problematiza su misma posibilidad. Dios, el sol o el absoluto no se hallan ni se han hallado nunca *presentes* sobre el espacio de la marca, aprensibles por un logos que necesitaría para ello poder abarcarlos en su totalidad. Sin embargo, ¿cómo nos atreveríamos a decir, puesto que los leemos en el hueco del signo, que se hallan completamente ausentes? Más bien se trata del filo de un traspaso. La incisión corporal implica un compromiso originario con el *afuera*, la necesidad de una salida de sí que se ha producido siempre *ya* y que en el pensamiento elitiano determina, como hemos venido viendo hasta aquí, el valor de lo griego como habitabilidad de lo humano. En consecuencia, es el *hiato* de la poesía, la escritura blanca que funda la constante *poiesis* de una *autoconstruibilidad* en el exceso de la identidad —y que

¹⁶⁸ El cabalista se siente así obligado a leer sin fin el nombre de Dios que ha quedado inscrito en su carne, un nombre de Dios que se identifica con el texto completo de la Torá. Estudiar la Torá y multiplicar las formas del nombre de Dios gracias a la combinatoria que aspira a desentrañarlo urdiendo cada vez más su trama, sin posibilidad de *telos* no escritural, significa pues responder al desafío lanzado por Dios en el gesto de la circuncisión: «El cuerpo, para buena parte de la tradición mística judía, representa el *lugar* de la inscripción misma del lenguaje originario, el espacio donde lo divino deja, por vez primera, la huella de su nombre. *Brit milah*, que se traduce como “pacto de la palabra”, es el acontecimiento mediante el cual lo más íntimo de la divinidad —su propio nombre—, queda grabado, en el acto de la circuncisión, en la carne del varón. Al circuncidar, el judío responde al pacto, acepta el sacrificio que Dios exige a su comunidad, aunque ciertamente esta alianza es recíproca: el corte no es arbitrario; lleva en la hoja afilada de la navaja o de los dientes del emisario divino, las letras del *SHaDaY*, es decir, la materia con la que está hecho uno de los nombres de Dios. De ahí que esta inscripción nominal en la corporalidad masculina, se convierta en una de las figuras retóricas, si así pudiéramos llamarle, con las que el misticismo de la cábala aborda el problema tanto de la configuración como de la interpretación de las Escrituras. Si la escritura primera queda grabada en el cuerpo y si ésta responde al nombre de Dios, la Torah en su conjunto no es sino la representación ampliada del primer gesto escritural», *Ibidem*, pp. 51-52.

puede manifestarse, también, como comunicación con el magma transpersonal del inconsciente freudiano—, lo que se reinscribe en el cuerpo (o en el discurso) con la quemadura o la incisión, para someterlo a un incesante transporte e inscribirnos ya en el seno de una *metaforicidad* que nos recorre y nos (re)origina. La marca es el espacio de un cruce que nos construye no sobre la solidez incuestionable de un cuerpo o de un *lugar*, sino sobre el intervalo de un tránsito, suspendidos en una doble extranjería (no estamos ni *aquí* ni *allí*) que determina nuestra pertenencia —la pertenencia del Poeta— como un no pertenecer a parte alguna. Buscar el otro de la marca es, en definitiva, buscar un origen o una morada imposible, aquella instancia (Dios, Sol Oculto) que, fundándonos¹⁶⁹, no se entrega ni se ha entregado nunca sino bajo la forma de una insondable retirada.

Por otra parte, recibir sobre el propio cuerpo la inscripción fundante significa ya para el Poeta integrarse en el ámbito de la escritura o la textualidad, convertirse en un signo abierto al esquema general de la *significancia* y asumir su sumisión a aquello mismo que se supondría generado o dominado por él como conciencia rectora: el texto. Es de hecho el texto el que lo traza y lo recorre, el que lo engloba entre sus hebras bajo la lógica de la marca. Escrito por el sol o por la diferencia (por el *hiato*), el Poeta no puede reclamar ya privilegio alguno sobre su producción: ambos se encuentran regidos indecidiblemente por una anterioridad, transparencia, luz o absoluto teológico, que los ha inscrito sin intervención alguna de la voluntad, construyéndolos sobre la marcha lejos de la tutela de un sentido o de un querer decir. Si como hemos visto antes el sol como centralidad del sentido se reinscribe sin cesar en el seno de la escritura —aunque sólo sea, como aquí, bajo la forma de un indecible que domina su envés—, la reinscripción del Poeta determina definitivamente la imposibilidad de un *afuera* de la textualidad, la suspensión en una irreductible *atopía* de todo aquello que podría constituir un *telos* o un origen como presencia plena y opacidad ontológica. El trazo de la quemadura o de la circuncisión

¹⁶⁹ Elliot R. Wolfson se ha referido a la circuncisión en el *Zohar* cabalístico como el sello que abre ontológicamente al individuo en el interior de Dios, es decir, en el interior de una textualidad: «Circumcision is not simply an incision of the male sex organ but is an inscription, a notation, a marking. This marking, in turn, is the semiological seal, as it were, that represents the divine imprint on the human body. The physical opening, therefore, is the seal that, in its symbolic valence, corresponds to an ontological opening within God. Hence, circumcision provides the author of the *Zohar* with a typology of writing/reading that is at the same time a typology of mystical experience understood in a sexual vein. The opening of circumcision, in the final analysis, is transformed in the *Zohar* into a symbol for the task of exegesis. The appropriateness of this symbolization lies in the fact that the relation of the visionary to the *Shekhinah* engendered by the opening of the flesh is precisely the relationship of the critic or exegete to the text engendered by the semiological seal. This relationship is simultaneously interpretative and visionary. Through exegesis, that which was concealed, hidden, closed—in a word, esoteric—becomes opened, disclosed, manifest—in a word, exoteric. The uncovering of the phallus is conceptually and structurally parallel to the disclosure of the text», «Circumcision, Vision of God and Textual Interpretation: From Midrashic Trope to Mystical Symbol», en FINE, L. (1995), pp. 496-497.

que rompe la continuidad del cuerpo, es decir, del objeto que condiciona toda definición del lugar (según Newton, «el lugar es la parte del espacio que un cuerpo ocupa»¹⁷⁰) y emblematisa la solidez de lo real (la impenetrabilidad de los cuerpos), implica ya un deseo de quebrar esquemas racionalistas o logocéntricos en beneficio de una lógica del traspaso o la transparencia estrechamente imbricada, como hemos visto, con la infinitud de una textualidad omniabarcadora.

Más allá de la Cábala, es imposible no ver en la incisión corporal del Poeta una forma del estigma bajo el que Dios se entrega, en una escritura igualmente enigmática, a los místicos cristianos¹⁷¹. Según Michel de Certeau, en el surgimiento de la mística entre los siglos XVI y XVII interviene decisivamente este esquema de la reinscripción divina que sustituye a la revelación total de una Presencia —pensable durante la Edad Media y progresivamente diluida en lo sucesivo— y que se manifiesta como la ilegibilidad de un *heliotropismo* que afecta tanto al discurso en el que se describen las «experiencias» como al cuerpo del místico¹⁷². El estatuto de dichos estigmas es una vez más indecible: originados presuntamente en un contacto con la divinidad que no deja de ser la relación con una imagen, con el mero umbral que oculta al Ser Supremo, se constituyen asimismo en el acicate de una búsqueda de Dios, en la apertura de un camino que deja entender que Dios no ha sido, estrictamente, hallado aún. Son ellos, bajo sus diversas formas, los que impulsan o comprometen al místico a hablar de aquello sobre lo que no puede hablarse, a repetir en definitiva los estigmas o las huellas sobre cuyo vacío Dios pueda nacer y construirse sin término. ¿Cómo no ver en ellos una manifestación de la *revelabilidad* o del desierto que escande intersticialmente el automatismo de lo religioso, el doble movimiento de muerte y resurrección o promesa de(l) Dios? Hay algo aquí del apofatismo eckhartiano que veía en el interior del hombre, en la *scintilla mentis*, el (*no*) lugar de renacimiento incesante de Dios, la anterioridad sobre la que el mismo Cristo surgía una y otra vez *indecidiendo* su sitio en la Creación. Al igual que el estigma, dicha *scintilla* constituye un cruce, el ámbito de una distancia infinita respecto al ausente, pero también respecto a lo presente. Es la cruz en que Dios muere y resucita. ¿Cómo no relacionar pues, etimológica y semánticamente, esta

¹⁷⁰ En SANTOS, J. (2003), p. 184.

¹⁷¹ No conviene olvidar aquí, a modo de ejemplo, la expresión «cauterio suave» que Santa Teresa de Jesús utiliza para referirse a su contacto con Dios en la experiencia. Dios marca en consecuencia con una quemadura el cuerpo del individuo que lo busca.

¹⁷² Dios «se traza en mensajes ilegibles sobre un cuerpo transformado en emblema o en memorial gravado por los tormentos del amor. La palabra queda fuera de este cuerpo, escrito pero indescifrable, por el que, en adelante, el discurso erótico inicia la búsqueda de palabras e imágenes. Mientras la eucaristía —lugar central de este desplazamiento— hacia del cuerpo una efectuación de la palabra, el cuerpo místico deja de ser transparente al sentido, se vuelve opaco, deviene mudo escenario de un “no sé qué” que lo altera, un país perdido igual de extraño a los sujetos hablantes que a los textos de una verdad», DE CERTEAU, M. (2006), p. 15.

encrucijada sobre una topografía espectral con las nociones elitianas de *stigmé* y *στίγμα*? Hemos visto ya lo que supone en una economía del traspaso el concepto de *punto*, punto exacto que evoca tanto la chispa del alma eckhartiana como el punto supremo de Breton, y que responde también, en tanto figura del *hiato*, a la idea temporal del instante preciso. Una alteridad se deja leer sobre él y desencadena el transporte (*metaforá*) de un juego incesante, *poiético*, de lectura-escritura. Es la diferencia o el intersticio que impide el cierre de la identidad. Más arriba lo hemos asociado también, por proximidad semántica y morfológica, al «estigma», *στίγμα* que marca, según el poema inaugural de *María Nefeli*, al Poeta. En una de sus acepciones significa, además, cruce de coordenadas que se traza en un mapa. *Lugar*, en definitiva, adscrito a dos lugares e incapaz de de-finirse sino como movimiento constante hacia el otro de sí. Eso es el Poeta: el testimonio de una alteridad, el cuestionamiento de todo lugar y todo significado, la expansión de una lógica de la escritura y el traspaso (de la luz griega) sobre el espacio de lo humano. Helenizar a los bárbaros —según la concepción *atópica* de Grecia que he sugerido arriba— es el objetivo último de esta proyección elitiana de la quemadura o el estigma. Sea como sea, no podemos olvidar tampoco en esta serie reunida en torno a la inscripción corporal y al *punto* la «huella violeta» que repasamos en un capítulo anterior, y que constituía asimismo el cruce o la *re-velación* imaginal de lo *imposible*. Estigma, quemadura o huella violeta, todas representan la marca de una promesa, la manifestación de la *revelabilidad* o de la cruz donde (el) Dios muere y resucita cada vez, la posibilidad de una *resacralización* griega. Ellas encarnan el *hiato*, lo imprimen en una carne que se entrega sacrificialmente a la *espectralidad* y a la *indemnización* para anunciar a través de esta autoborradura, que es también el *punto* de partida de una *autoconstruibilidad* escritural, la venida de la *sobrenaturaleza*. No es de extrañar, por ello, que en el poema «El estigma» se aluda explícitamente a la Anunciación o al Árbol de Luz (que veremos enseguida) como modos del intersticio o el *hiato*. Estigma o quemadura se dejan leer así como formas de la *revelabilidad* (*reorigen* de lo sagrado por venir, blanco de toda reinscripción imaginal, escritura que se ofrece a nuevos trazos), y convierten al sujeto en un signo necesitado de encontrarse fuera de sí, en el seno de un traspaso para el que le guía la muchacha-diosa María Nefeli: «Oh adiós Paraísos y regalos que no pedí / me marchó voy directamente sobre mí / allá a lo lejos donde estoy»¹⁷³. Testimonian asimismo, por último, el mantenimiento de un contacto, de un religarse general que parece aludir, sin nombrarla, a la dimensión absoluta del sol oculto que garantiza la continuidad del esquema de la marca, la inexistencia en definitiva de un *telos* y la

¹⁷³ «Ω αντί Παράδεισοι και αζήτητες δωρεές / φεύγω πάω κατευθείαν επάνω μου / εκεί μακριά που βρίσκομαι», ELITIS, O. (2002), p. 367.

inclausurabilidad de la *significancia*: «Injuria-Estrella Injuria-Estrella / ése es el estigma amigos / debemos mantener el contacto»¹⁷⁴.

Es preciso concluir, si la quemadura representa una forma física y corpórea de la *revelabilidad* (una revelación, pues, de la *revelabilidad*, la única, tras el velo del *himen*, que el absoluto puede permitirse), una vía de apertura hacia la *indemnización* religiosa (*autoinmunización* que preserva la vida atravesando la muerte o dejándose invadir por ella), que implica también una cierta relación con la muerte. La muerte como el otro tramado en todo signo, como el archiespaciamento que, habitándonos, nos suspende más allá de toda destrucción natural y se perfila, en suma, como isomorfo de la *metaforicidad* o el traspaso incesante que determina el sol oculto. El hueco inaprensible de la muerte no difiere sustancialmente del sol oculto que (se) escribe en el discurso o en la naturaleza. Ambas huellas son una sola, la que inaugura y sobrevuela la posibilidad de toda estructura significativa (*significancia* o significación). La muerte, lo hemos visto, condiciona también en su retracción y en su autoanulación el trazarse del texto, late bajo cada uno de sus hilos como condición fundamental que, difiriéndose, difiere asimismo la clausura del sentido o la exclusividad monista de un cosmos sólo escritural. Usurpa el *lugar* de un *telos* para cortocircuitar la posibilidad misma del *telos*. Sintomáticamente, a lo largo de toda la poesía de Elitis lo quemado, incluso el olor a quemado, funciona como testimonio del vacío que dejan las almas que parten hacia la muerte, o bien de una *espectralización* que sugiere el paso a una nueva categoría ontológica¹⁷⁵. La muerte, nunca definitiva, deja siempre una marca sobre la materia o el cuerpo que se somete a ella. Es en este aspecto, como el sol, el *otro* de la marca, su responsable indecible y un isomorfo de la alteridad de lo Abierto con la que el *hiato* nos pone en contacto. Lo vemos por ejemplo en «El sueño de los valientes», donde los protagonistas, suspendidos en el intersticio que los hará pasar de la muerte a la resurrección en un mundo utópicamente (re)construido, presentan una quemadura en el rostro: «Aún huelen a incienso, y tienen el rostro quemado de su paso por las Grandes Regiones Tenebrosas»¹⁷⁶. Lo *imposible* se da a ver en la materia configurándola de este modo como *poiesis*, mimesis pues de lo inconcebible que se extiende a cualquier objeto o ente del cosmos, sometido así a una configuración sígnica: «Lo que convence afirmo es como la sustancia química que deteriora. / Aunque sea hermosa la mejilla de una muchacha / todos regresaremos algún día con el rostro carcomido de la Tierra de la

¹⁷⁴ «Υβρις-Αστήρ Υβρις-Αστήρ / ιδού το στίγμα φίλοι / πρέπει να κρατήσουμε την επαφή», *Ibidem*, p. 367.

¹⁷⁵ Pueden verse ejemplos de ellos en el poema «Domingo, 19b» del *Diario de un abril invisible* (*Ibidem*, p. 481), «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido», de *Las Elegías de Oxópetra* (*Ibidem*, p. 551), o en «La Pallida Muerte», del mismo libro (*Ibidem*, p. 559).

¹⁷⁶ «Μυρίζουν ακόμη λιβανιά, κι έχουν την όψη καμένη από το πέρασμά του στα Σκοτεινά Μεγάλα Μέρη», *Ibidem*, p. 191.

Verdad»¹⁷⁷. Fijémonos en esta denominación aplicada a la muerte: Tierra de la Verdad. ¿No recuerda al último verso de «Verbo, el Oscuro», donde se atribuía a la muerte la posibilidad exclusiva de transmitirnos una verdad cifrada en la figura del Sol Oculto? ¿No podemos entender la lógica de esta marca o de esta quemadura como en todo semejante, si bien parcialmente inversa, a la que encontrábamos en el interior del verbo *catarkizmevo* (καταρκυθμεβω)? Pues si éste, cáscara vacía de significado, servía como el sello que incitaba a buscar el Sol Oculto en la medida en que lo *re-velaba* ya sobre su superficie (sugiriendo que el hueco de su referencia había sido originado por él y a la vez lo originaba en su constante retracción tras la escritura), la quemadura *historia* de alguna manera la fundación de la marca relatando la fricción tangencial de dos *lugares*, el *aquí* y el *allí*, que se cruzan indecidiblemente en un tiempo ahistórico. Se presenta como testimonio de un suceso *impropio, dislocado*, que no por eso se reduce a un pasado remoto, sino que, en la constante (i)legibilidad a la que se presta, se reproduce sin cesar sobre el filo de un *entre* indominable. Es la huella de un hecho nunca sucedido bajo la forma del presente. Se determina, en tanto tal, como llamada, *vocación* que habla y nos atrae en la incisión, aun cuando dé a entender que ésta ya se ha producido. Pues el suceso fundacional que se repite en cada consideración de la impronta no representa un contacto directo, total, satisfactorio. Es apenas un roce en el umbral, una promesa de la muerte o del Sol Oculto que mantienen su magnetismo en el interior de la marca. Ésta funciona aquí, contra lo que pudiera pensarse, no como consumación (o residuo de la consumación) sino como *himen* invulnerable que no cesa nunca de prometer la presencia, el disfrute, el contacto definitivo, en el mismo gesto por el que los difiere irremisiblemente. El sol o la muerte se retraen siempre más mientras nos llaman. ¿Cómo podría de otro modo preservarse la huella que en «Verbo, el Oscuro» queda salvaguardada por la imposibilidad de desciframiento del verbo-quemadura, *catarkizmevo*? En la medida en que se prolongue la llamada o la estancia sobre el umbral (esta detención que tiene algo, también, de pudor religioso), la huella no habrá sido reducida. Y, sin embargo, esta llamada que parece surgir enteramente de ella se encuentra, a lo largo de la obra de Elitis, también en su origen. Anterioridad y posterioridad a la marca, se configura así como un indecible equiparable a la transparencia o la luz griega, y determina del mismo modo la iterabilidad de toda inscripción, la circularidad que la usurpa a la simplicidad de *una* fuente absoluta o historiable. No hay, en definitiva, quemadura sin llamada, pero tampoco podría haber llamada sin quemadura.

¹⁷⁷ «Lo que convence» (*María Nefeli*): «Αυτό που πείθει διατείνομαι είναι σαν τη χημική ουσία που αλλοιώνει. / Ας είναι ωραίο το μάγουλο ενός κοριτσιού / όλοι μας με φαγωμένα μούτρα θα γυρίσουμε κάποτε απ' τ' Αληθοτόπια», *Ibidem*, p. 417.

Existe en los poemas de Elitis, en cualquier caso, una atracción hacia el sol que se confunde en no pocas ocasiones con una atracción hacia la muerte. Podemos encontrarla por doquier, especialmente en las inmersiones de los poemas «Delos» o «El jardín de Evojir» —en el cual se tematiza muy especialmente la *historia* de la quemadura, producida aparentemente sólo después de esa llamada—, pero también sin duda en textos como «Lacónico». En todos ellos se lee un deseo, rastreable ya o sobre todo entre los románticos, de ser abrasado por el sol o desaparecer en él. Su inmensidad luminosa, que es también a causa de su retracción metafórica el espacio del infinito espaciamiento, del *Ungrund* que proporciona una caída sin fondo, sin esperanza de presencia o detención, representa en general la patria del Poeta¹⁷⁸. Patria dulce que se identifica con el infinito de la memoria prenatal o con los abismos ahistóricos y transpersonales del inconsciente, Elitis encuentra en ella, y en la tentación de una reabsorción que la quemadura, en tanto huella intersticial, va a hacer imposible, la cifra de un retorno a esa instancia sin *lugar*, luminosidad o transparencia que ha fundado la greicidad de su discurso. Escribir en griego, en definitiva, en lo que ello tiene de gesto poético, es sentir la llamada, ya, de esta oscura patria *atópica* que late en el interior de los signos, es haber comenzado ya a obedecer a ella. Dejarse llevar hacia la muerte por medio de la marca implica religarse a una anterioridad ab-soluta por la cual el Poeta se considera ungido, renovar el pacto o la promesa que lo ha constituido como tal¹⁷⁹. En el poema «Lacónico» sucede así: la impronta de la muerte, que se da ya como incendio o quemadura, incita a regresar al sol, a someterse a una nueva y completa cauterización con el fin de renovar los votos poéticos e *indemnizarse* a través de un gesto *autoinmunizador*¹⁸⁰. Ser ungido en esta circuncisión que parte, ya, de una impronta anterior, *inmemorial*, que en sentido estricto la responde y la repite, significa poder hablar acto seguido *en nombre* del sol, de la muerte o de lo *imposible*, actuar incluso

¹⁷⁸ Hiperión, por ejemplo, expresa en estos términos su deseo de morir: «Pero la luz del sol, que es precisamente quien me desaconseja la servidumbre, no me deja seguir en esta tierra envilecida, y sus rayos sagrados me atraen como senderos que llevan a la patria», HÖLDERLIN, F. (2003), p. 165.

¹⁷⁹ En los umbrales de su locura, a lo largo del tenebroso viaje de regreso de Francia durante el que nadie sabe en concreto qué ocurrió realmente, Hölderlin escribirá a un amigo desde uno de los puntos más cercanos al Mediterráneo en que se encontró nunca: «puedo yo muy bien decir que Apolo me ha golpeado», para acto seguido declararse arrebatado por el fuego o la luz: *photoleptos* o *pyroleptos*, dice transcribiendo del griego clásico, cfr. DISANDRO, C. A. (1971), pp. 20-21. Se trata de una experiencia poética que se imbrica para él en el proyecto de creación *griega*, con todo lo que esto implica, a que se había entregado. Estar tocado por el sol, o ser arrebatado por él en un transporte casi místico, implica no sólo el despegue de su progresiva locura, sino la entrada en una lógica plenamente griega de la *poiesis*, una suerte de segunda unción mesiánica.

¹⁸⁰ En el poema «Palíntropo», de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, que vimos antes, aparece, desligada en este caso de la figura del Poeta, la imagen de la muerte como un carbonizarse en la luz y en el sol: «Pero ¿quién es ése que camina en el sol / Negro cuanto más fuerte es la luz?» («Αλλά ποιος είναι αυτός που περπατάει στον ήλιο / Μαύρος όσο το φως πιο δυνατό;»), ELITIS, O. (2002), p. 222.

en tanto nombre de todos ellos (inscrito sobre el cuerpo en el contacto con su umbral) capaz de dar a ver la invisibilidad que lo escribe, de abrir la superficie de lo fenoménico a la *re-velación* de lo *imposible* o lo Inesperado, de reproducir y diseminar en definitiva un esquema de la huella o la incisión. Como puede observarse, sol y muerte se identifican aquí casi totalmente: «Tanto me incendió la aflicción de la muerte, que mi brillo ha retornado al sol»¹⁸¹, donde la palabra griega «aflicción», *καημός*, remite etimológicamente a *καίω*, «quemar», en un juego verbal imposible de trasladar en la traducción. Sea como sea, una vez retornado al sol, el Poeta es enviado de nuevo a la tierra para extender, en nombre de lo *imposible* o del sol oculto, la lógica de la inscripción y el *himen*, convertido ya, gracias al traspaso y a la salida de sí que implica la configuración escritural (así como la *desapropiación* de la quemadura), en aquél que de verdad es (identidad griega conquistada por medio de la dislocación): «Él me envía ahora a la perfecta sintaxis de la piedra y el éter / Así pues, aquel que buscaba, soy»¹⁸², para finalmente extender el esquema de la *mimesis de lo imposible* contra un cosmos cerrado a la *poiesis* en un gesto que tiene valor legislativo, que instituye la quemadura o la marca como una ley de traspaso entre dimensiones, como la constitución general de la *significancia* griega: «Y en la noche de los insensatos con un pequeño grillo decreta de nuevo la legitimidad de lo Inesperado»¹⁸³. Por ello acaso en «La presencia», de *María Nefeli*, el Antifonista, rostro del Poeta, afirma haberse desterrado en el sol y en la luz (destierro que implicaría realmente un retorno a aquello que late antes y debajo del discurso, antes y debajo de toda inscripción¹⁸⁴) con el fin de combatir el mal con las armas que ellos proporcionan, acaso la *metaforicidad* y el archiespaciamiento que constituyen el emblema de toda expresividad griega: «He levantado la mano sobre / los demonios

¹⁸¹ «Ο καημός του θανάτου τόσο με πυρπόλησε, που η λάμψη μου επέστρεψε στον ήλιο», *Ibidem*, p. 195.

¹⁸² «Κείνος με πέμπει τώρα μέσα στην τέλεια σύνταξη της πέτρας και του αιθέρος / Λοιπόν, αυτός που γύρευα, είμαι», *Ibidem*, p. 195.

¹⁸³ «Και στη νύχτα μέσα των αφρόνων μ' ένα μικρό τριζόνι κατακυρώνει πάλι το νόμιμο του Ανέλπιστου», *Ibidem*, p. 195.

¹⁸⁴ También podemos entender al Poeta como aquél que pertenece al sol, que se encuentra originariamente en él pero sin quemarse, como una suerte de zarza ardiente que testimoniara en nuestro mundo la existencia necesaria del absoluto o de la muerte, pero conservara, gracias al *himen* de la quemadura, su individualidad. No olvidemos que al principio del *Axion Estí*, el yo verdadero del Poeta, anterior en varios siglos, es descrito como «el aún verde en el fuego». Sería, de este modo, el que *sobre-vive* a la quemadura o a la muerte, aquél que habita en una *sobrenaturaleza* no susceptible de cambio histórico o biológico. Curiosamente, la memoria de Grecia, su carácter ancestral, es presentado en el salmo quinto de «La Pasión» bajo la misma imagen de una zarza incombustible. Ambos son, en definitiva, instancias suprahistóricas, capaces de autoconstruirse sin cesar en un margen de la linealidad del tiempo.

inconjurados del mundo / y desde la parte enferma he regresado / ¡en el sol y en la luz me he autodesterrado!»¹⁸⁵.

No obstante, la quemadura, en la mayoría de los casos, aun siendo realizada a cargo del sol o de la muerte (o de una luz cualquiera que pueda equivaler, según el esquema de la marca, a ellas), imprime apenas una señal, como hemos venido diciendo, sobre el cuerpo del Poeta. Una señal que abre a una búsqueda y a una diseminación de la huella implicada en el mero acto de la escritura *heliotrópica*, *heliotrópica* en la medida en que se dirige hacia un sol elusivo que aparentemente la ha hecho nacer en su contacto, pero también en su retracción¹⁸⁶. Toda inscripción posterior, incluso esta inscripción inaugural de la quemadura-unción, se determina pues, acabamos de verlo, como repetición, obediencia o respuesta a una llamada previa que está siempre, ya, ahí. Repetición, también, de la fundación de la llamada por medio de una problematización o cuestionamiento de los límites del ser, de lo sólido o lo estable, de la clausura sobre sí de uno de los dos ámbitos: el de la mera escritura o fenomenalidad, que supondría un monismo fisiocrático y panteísta, o el del pleno sentido solar, que implicaría un dualismo teológico y una linealidad teleológica en lo temporal. Ya hemos comprobado más arriba cómo una lógica de la *metaforicidad*, que es también una lógica del traspaso o de la huella, bloquea siempre esta posibilidad de cierre en nombre de lo griego. En cualquier caso, el Poeta experimenta en su propio cuerpo la firma de un contrato con el absoluto que le unge como el instrumento mesiánico de esta dislocación. Sobre el valor griego de la instancia indecible que realiza la incisión y firma bajo un nombre nunca *propio*, puede dar testimonio este verso del poema «Quebranto y reverencia de Solomós», donde se atribuye a la lengua griega, entendida ya como destello o fulgor, inscripción que inscribe y (se) repite por tanto la llamada que contiene: «¡Hermoso rostro! Quemado en el destello de la lengua que escuchaste por vez primera y ahora inexplicablemente / Convertido en segunda alma en mi interior»¹⁸⁷. La llamada a la que respondió, ya, en tiempos pasados, el rostro de Solomós, se reproduce en el interior de la obra de Elitis gracias a su testimonio, y quema igualmente todos sus

¹⁸⁵ «Έχω σηκώσει χέρι καταπάνου στα / δαιμονικά του κόσμου τ' ανεξόρκιστα / κι από το μέρος το άρρωστο γυρίστηκα / στον ήλιο και στο φως αυτοεξορίστηκα!», *Ibidem*, p. 363.

¹⁸⁶ Sería función de esta escritura *heliotrópica* nacida del contacto con lo *imposible* en el umbral reproducir incesantemente el acto mismo de su nacimiento, re-producir incluso el propio sol en una búsqueda que lo construye haciéndolo retroceder ante su avance, que lo construye como elisión u ocultación inaprensible. En la escritura poética que propone Elitis, en todo caso, no deja de escenificarse una y otra vez el instante de fundación de la marca, el momento de la llamada del sol o de la muerte como el otro del signo. La práctica de la poesía se sitúa simultáneamente, por tanto, antes y después de aquello que parece originarla: ella construye, en su despliegue, la nostalgia o la llamada a la que responde. Suspende por tanto origen, *telos*, lugar y referentes, del mismo modo que parece hacerlo la escritura mística.

¹⁸⁷ «Όμορφο πρόσωπο! Καμένο στις λαλιάς που πρωτάκουσες την αντηλιά και ανεξήγητα τώρα / Γινόμενο μέσα μου δεύτερη ψυχή», *Ibidem*, p. 557.

manuscritos para inducirle a la creación de otra clase de poesía, verdaderamente religada a lo sustancial: «Pues sólo tu pensamiento convertido desde hace tiempo en cielo / Sólo tu pensamiento hizo arder todos mis manuscritos»¹⁸⁸. Pero es el sol el sujeto habitual de la inscripción. Una inscripción que en ocasiones se presenta simplemente como escritura fuera del cuerpo, trazo de signos sobre el cosmos que nos recuerda a algunos pasajes del cabalístico *Sefer Yetsirá* («El sol agarró un guijarro puntiagudo y lentamente, con destreza, trazó por sobre el hombro de la Core de Eutídico las alas de los céfiros»¹⁸⁹) pero que, en cuanto tiene ocasión, se traslada a la superficie del cuerpo individual para dejar sobre él la impronta del estigma; aquí lo hace en el siguiente verso de este mismo poema, donde el Poeta admite que la luz *trabaja* su carne (hemos dicho que el sol trabaja el discurso, *el cuerpo del discurso*, desde un cierto envés en el cual se imbrica) y hace brotar la ya aludida «huella violeta», quemadura poética o *stigmé* que lo religa a una constelación de elementos intersticiales que se retrazan en la marca y aparecen referidos en el texto (Grecia, el mediodía, la Core, el sol, el instante, la escritura blanca sobre negro, la pureza, la *significancia* ahistórica): «Trabajando la luz mi carne, apareció por un instante en el pecho la huella violeta, allí donde me había rozado el remordimiento y yo corría enloquecido. Después, entre las hojas ladeadas el sueño me desecó, y me quedé solo. Solo»¹⁹⁰. No obstante, el objeto de la incisión solar suele ser la mano del Poeta. Dado que entiende la poesía primordialmente como escritura y no como voz interior o exterior, Elitis concibe la mano como el órgano que define al Poeta, aquél que le sirve, como el sexo al varón judío, para crear y extender la semilla de la marca. De ahí que sea en ella donde se imprima el sello del contrato. Es la mano la que se adelanta siempre en la búsqueda del sol oculto, la que responde a la llamada por medio de la escritura y la que sufre, en el gesto mismo de trazar las letras, la herida de aquello que quiere prometerse en el texto. Del mismo modo que el Poeta es aquel que «trabaja el cuchillo / En su tercera mano indeleble»¹⁹¹, con el objeto aparente de extenderla (signo ya de *sobrehumanidad*) y alcanzar lo inalcanzable, aquello que trabaja el discurso deja su impronta sobre ella, la incide arrancándole un pedazo de carne y religándola a un más allá que siempre se dará a ver en su escritura. Algunos autores, no obstante, han creído ver en la mano quemada un testimonio del fracaso en

¹⁸⁸ «Που και μόνο η σκέψη σου γινωμένη από καιρό ουρανός / Και μόνο η σκέψη σου μου 'καψε όλα τα χειρόγραφα», *Ibidem*, p. 557-558.

¹⁸⁹ «Origen del paisaje o el fin de la piedad»: «Άδραξε μυτερό χαλίκι, κι αργά, με δεξιούσνη, ο ήλιος, πάνω απ' τον ώμο της Κόρης του Ευθυδίκου, χάραξε τα περύγια των ζεφύρων», *Ibidem*, p. 195.

¹⁹⁰ «Το φως δουλεύοντας τη σάρκα μου, φάνηκε μία στιγμή στο στήθος το μενεξεδί αποτόπωμα, και που η τύψη μ' άγγιξε κι έτρεχα σαν τρελός. Έστερα, μες στα πλάγια φύλλα ο ύπνος μ' αποστέγνωσε, κι έμεινα μόνος. Μόνος», *Ibidem*, p. 195.

¹⁹¹ «El Gloria»: «δουλεύει το μαχαίρι / στο ανεξίτηλο τρίτο του χέρι», *Ibidem*, p. 179.

la búsqueda del paraíso o de la trascendencia que lleva a cabo el Poeta¹⁹². Pero, ¿cómo fracasar en la persecución de una instancia que se sabe irreductible a una presencia? ¿Cómo creerse derrotado en la prolongación de una promesa que se certifica en la huella y que constituye por sí misma el (*no*) *lugar* de traspaso hacia una eterna *construibilidad* del paraíso, de la trascendencia, de lo griego? ¿Cómo podría haber fracasado la poesía en el elemento mismo que reproduce su posibilidad, que garantiza la ineludibilidad de la *poiesis* y que conspira por medio de una lógica de la transparencia y del *hiato* contra la teleología inmanente de las Luces o contra el trascendentalismo dualista y grandilocuente de la religión tradicional? ¿Cómo reducir el estigma a la expresión del desconsuelo por la pérdida del sol, si el Sol Oculto nace precisamente en la llamada *heliotrópica* que se remarca sobre la quemadura? Convendría más bien, desde el punto de vista de una religiosidad hölderliniana o heraclítea —una religiosidad griega antigua que se suspende, según Hölderlin, como punto exacto entre un Oriente de dioses terroríficos e inhumanos y un Occidente fiado en exclusiva a la mera humanidad y a la técnica—, entender la quemadura como el *himen* o el intersticio que nos permite sostenernos entre el sometimiento a un Dios o a un sentido cuya sobrehumanidad nos obnubila y nos sobrepasa, y el insípido ateísmo inmanentista del racionalismo ilustrado. Es ahí, sobre este *entre* de traspaso y transferencia, donde Elitis sitúa la posibilidad de una religiosidad griega que construya lo humano como exceso de sí, devenir constante que compendia sin aniquilarlos dialécticamente en un tercero (antes generándolos precisamente en el trasvase) los ámbitos de lo orgánico —la fenomenalidad o la escritura— y lo aórgico —el sol, Dios o cualquier forma de *sobrenaturalidad*—. En realidad, lo que en ocasiones se expresa bajo la presunta forma de un fracaso no alude al fin fallido de la operación poética, sino precisamente a su principio, al origen que nunca puede ser, como hemos visto, simple o reductible a una historicidad. Quedar con los dedos quemados en el filo entre «lo Desconocido» y el «País de los Lotófagos» (el de un olvido transformante) a la busca de captar el nacimiento de un paraíso, como dice la entrada correspondiente al lunes 4 de mayo del *Diario de un abril invisible*, no significará pues tanto retirarse derrotado del esfuerzo desvelador de la poesía, sino generar la huella o el espacio de llamada, el tránsito de la *revelabilidad*, en que consiste verdaderamente una poeticidad en construcción como es la elitiana; sólo desde esa huella de la quemadura en los dedos podemos situarnos en el umbral que hace nacer un paraíso: «Después lo Desconocido

¹⁹² Eli Filokipru explica que en su trato infructuoso con las palabras, en la visión fulgurante de un paraíso que no puede atrapar, la mano del Poeta elitiano queda quemada, prácticamente mutilada por una instancia que trasciende las posibilidades de la escritura, FILOKIPRU, E. (2006), pp. 317-318. Por su parte, Xenofondas Cocolis cree que la quemadura implica la derrota del poeta, pero una derrota que le obliga, como en el poema «Un regalo, un poema de plata» a ofrecer algo al mundo, cfr. COCOLIS, X. A. (1984), pp. 117-118.

de fósforo compacto e incombustible / y más atrás “el País” llamado “de los Lotófagos”. // He sido obrero en estos lugares / durante muchos años y me he quedado con los dedos quemados / en el momento en que desde lejos quería ver aún / un poco más cómo florecen las aguas / y cómo abren, caminando lentamente, la cola los Paraísos»¹⁹³. La quemadura puede resultar asimismo la marca de una mutilación a partir de cuyo hueco la mano podrá regenerarse o reconstruirse *poiéticamente* como *sobrenaturaleza* capaz de combatir el mal del mundo y de la historia. Ello sucederá en el seno del absoluto, dentro de la quiebra del *hiato* o la apertura intersticial. Según el poema «Siete días para la eternidad», del otro lado del rayo que, como hemos visto más arriba, representa el espaciamento del instante, la luz vertical que alberga en su trazo la posibilidad de un *reorigen* remarcado aquí en el renacimiento de la mano del Poeta. La quemadura se instituye así como una «hora del Juicio», sucesión fulgurante de muerte y resurrección, cruce entre *lugares* que remite a la crucifixión en la cual perece un dios para renacer henchido de potencia mesiánica, *resacralizado* en suma. El contacto con el umbral de la divinidad o de la muerte sirve por tanto no para enterrar en su irrealizabilidad (en la constatación de que el sol es apenas un Sol Oculto) toda esperanza de trascendencia, sino para poner en marcha la *poiesis*, el traslado imaginal o la *espectralización* en que se funda verdaderamente todo gesto religioso: «Miércoles.— Del otro lado del Rayo. La mano quemada que volverá a brotar. Para alisar las arrugas del mundo»¹⁹⁴.

Todos los elementos de este *mito de la mano quemada*, si podemos llamarlo así, comparecen sin embargo en el poema «El jardín de Evojir». El propio título contiene algunas de sus claves. Pues, como ha notado Elena Cutrianu¹⁹⁵, la palabra «Evojir» (*Εβωχείρ*), que viene reseñada como si se tratara de un nombre propio, constituye en realidad un neologismo creado por el poeta, sin significado en la lengua moderna, a partir del verbo clásico *έβω* (quemar) y la forma arcaizante *χείρ* (mano), por analogía con el sustantivo *αυτόχειρ*, «suicida». Varias nociones de las que hemos descubierto implicadas en este esquema de la incisión corporal se dejan leer, por tanto, en esta sencilla combinatoria. No sólo respecto a la importancia de la quemadura en un poema que describe fundamentalmente la búsqueda poética de un paraíso (el paraíso sería, pues, el jardín de la mano quemada, o bien el jardín donde la mano recibe la quemadura, origen o fin del proceso en una indecidibilidad inherente al objeto), sino además por cuanto la llamada de la muerte o del sol que he

¹⁹³ «Υστερα το Άγνωστο από συμπαγές άκαυστο φώσφορο / και παρά πίσω “η Χώρα” που λέν “των Λωτοφάγων”. // Έχω κάνει εργάτης εδώ σ’ αυτά τα μέρη / χρόνους πολλούς κι απόμεινα με καμένα τα δάχτυλα / πάνω στην ώρα που ήθελα λιγάκι ακόμη / να δω από πέρα πώς ανθίζουν τα νερά / και πώς ανοίγουν, σιγοπερπατώντας, την ουρά οι Παράδεισοι», ELITIS, O. (2002), p. 488.

¹⁹⁴ «Τετάρτη.— Από την άλλη μεριά του Κεραυνού. Το καμένο χέρι που θα ξαναβλαστήσει. Να ισιώσει τις πτυχές του κόσμου», *Ibidem*, p. 199.

¹⁹⁵ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 480.

considerado implícita tanto en la marca como en la anterioridad que le da lugar se halla presente en el paralelismo con la palabra «suicida». En esta búsqueda del sol que ha de quemar su mano, el Poeta se deja llevar en consecuencia por un impulso de muerte, responde a una llamada que conoce con certeza que ha de destruirle o alterarle, pretende en suma renovar un compromiso que lo habita ya desde el principio. La quemadura relatada en el poema no puede ser, por tanto, sino la respuesta a otra quemadura, el deseo de restañar una nostalgia que acabará reproduciéndose. Situado desde siempre en el umbral, en la gran interrogación que se dibuja sobre la estructura cósmica de la *significancia*, el Poeta sale en busca del otro del signo, de la instancia elusiva que ha suscitado ya la gran pregunta (la pregunta por el imposible significado) y que seguirá retrayéndose en su persecución, reafirmandose pues en el rasgo que le concede la existencia y trazándose una y mil veces en el hueco del *heliotropo* que la acecha. No conseguirá más que retejer la escritura que ha salido a desentrañar y someterse él mismo a la inscripción del enigma insoluble que ya lo recorría, no obstante, desde siempre. El impulso de vencer al tiempo y a la historia, a la muerte como *telos* definitivo y a todos los valores asociados (la opacidad, las Luces, la sombra, el significado), es desde el principio la motivación del traspaso, que consiste en el sometimiento físico a un transporte (*metaforá*) sobre el cual parecería posible ensanchar el instante (lo vimos en el capítulo anterior) y suspenderse por lo tanto *entre* dos *lugares*, tierra y mar, conciencia e inconsciente, inmanencia y trascendencia, gracias a una cierta lógica de la transparencia: «Quise intentar un salto más rápido que el deterioro // Y mientras cabeza abajo y con los pies al revés en el aire luchaba por salir de mi peso aquel deseo que me hacía ascender giró con tanta fuerza en mi interior que me encontré de nuevo de lado y moviéndome en un jardín fluyente de cantos blancos y limpidez de azul de menta»¹⁹⁶. El paraíso que describe, un jardín vinculado a la infancia, tiene todos los rasgos de lo *atópico*. El movimiento que le conduce hasta él, además, se halla *indecidido* entre el ascenso y el descenso. Como en tantas otras ocasiones, la inmersión en el mar se transforma en un camino hacia el sol, camino que parece constituir la respuesta a una llamada, y que tiene la virtud de construirlo como el doble de sí mismo (como una multiplicidad derivada y no originaria, como una retracción además tras los productos de una escritura que no se detiene) en el primero de los contactos que se historian: «Y mientras dejaba atrás mi pensamiento como brisa de golondrina que cambiaba de color en las aguas frías o delgadas o

¹⁹⁶ «Θέλησα να επιχειρήσω άλμα πιο γρήγορο από τη φθορά // Κι όμως με το κεφάλι χαμηλά και ανάποδα τα πόδια στον αέρα πάλευα να βγω απ' το βάρος μου κείνος ο πόθος που με πήγαινε ψηλά μέσα μου τόσο δυνατά γυρίστηκε που εβρέθηκα λοξά και πάλι να σαλεύω σ' έναν κήπο ρεούμενο από βότσαλα λευκά και διαύγεια κυανού της μέντας», ELITIS, O. (2002), p. 222.

transparentes con la frente por delante golpeé en el fondo Y saltó un sol»¹⁹⁷. Los ríos del paraíso se vierten entonces a través de una hendidura en el mundo: «Le salió un surco al éter y oí rodar hacia la tierra los cuatro ríos famosos llamados Fisón Guijón Tigris Éufrates»¹⁹⁸. Parece que lo *imposible* se estuviera comunicando con el cosmos a través de la grieta abierta por el movimiento del Poeta, generado incluso en ese descenso que lo hace saltar como producto de una *poiesis*. Es el sol al que el Poeta se dirige como en una oración propiciatoria y hacia el cual tiende la mano aun arriesgándose a una completa borradura de lo existente. El contacto, en efecto, se produce, y la imagen paradisíaca del jardín desaparece como reabsorbida en un retorno al principio de la marca. La quemadura, como un nuevo contrato con el Sol Oculto, queda sobre la mano del Poeta renovando incesantemente la llamada, testimoniando al modo de la *mimesis de lo imposible* la existencia de una alteridad irreductible a la presencia, eternamente prometida sobre un cuerpo dislocado que combate con su estigma (desde la apertura de su estigma) lo imposible, es decir, la cerrazón que niega la existencia de lo *imposible* y nos condena a nuestra mera humanidad finita. El cuerpo se convierte así en el espacio poético de un traspaso incesante, en el *lugar* de un rito y de una escritura, de la operación po(i)ética: «Sol mío sol mío enteramente mío quítamelo quítamelo todo y déjame déjame el orgullo No mostrar una sola lágrima Tocarte sólo aunque me queme grité y tendí la mano / Se desvaneció el jardín se lo tragó la Primavera con sus dientes duros como almendra / Y quedé de nuevo en pie con una mano quemada aquí en el confín al que me han arrojado las desgracias combatiendo el No y el Imposible de este mundo»¹⁹⁹. El Poeta, en definitiva, decretará de nuevo gracias a la quemadura la legitimidad de lo Inesperado, fundará sobre ella la posibilidad del *hiato* que saque de sí al mundo y le impida cerrarse sobre una identidad reductora, e incorporará para ello al cosmos la huella, la huella de un Sol Oculto que, nunca ausente ni presente, no interrumpe sin embargo jamás su promesa y su llamada.

¹⁹⁷ «Κι όπως άφηνα τη σκέψη μου πίσω σαν χελιδονένιο αέρι που άλλαξε χρώμα στα νερά ψυχρά ή δαχτυλιδένια ή διάφανα με το μέτωπο καταμπροστά χτύπησα στον πυθμένα Όπου αναπήδησε ήλιος», *Ibidem*, p. 223.

¹⁹⁸ «Πήρε μία ράβδωση ο αιθέρας κι άκουσα να κυλούν κατά τη γης τα τέσσερα ποτάμια τα ξακουστά με τ' όνομα Φεισών Γεών Τίγρης Ευφράτης», *Ibidem*, p. 224.

¹⁹⁹ «Ηλιε μου ήλιε μου καταδικέ μου πάρ' τα μου πάρ' τα μου όλα κι άσε μου άσε μου την περηφάνια Να μη δείξω δάκρυ Να σ' αγγίξω μόνο και ας καώ φώναξα κι άπλωσα το χέρι / Χάθηκε ο κήπος τον κατάπια η Άνοιξη με τα σκληρά της δόντια σαν αμύγδαλο / Και ορθός πάλι απόμεινα μ' ένα καμένο χέρι εδώ στην άκρη που μ' απώθησαν οι συμφορές να πολεμώ το Δεν και το Αδύνατον του κόσμου ετούτου», *Ibidem*, p. 224.

2.3.2.4. *El sol en la escritura: el poema como sistema solar*

Hay, por último, un nuevo entrelazamiento del sol en la escritura que no podemos dejar de mencionar, al menos brevemente, en este pormenorizado relato de sus «fases». Si hemos visto ya cómo el sol, afectado por retracciones, duplicaciones y elisiones, se constituye en la obra de Elitis en sujeto u objeto de la escritura, ahora hemos de ver cómo se sitúa en el centro mismo de la *técnica poética* gracias a la teoría del poema como sistema solar.

Se trata, como he adelantado más arriba, de una noción indisolublemente ligada a la «metafísica solar», surgida en los mismos textos en los que ésta es planteada por primera vez (algunos pasajes de «Crónica de una década»), y formulada acaso a partir de la década de los 40²⁰⁰. No podemos obviar, por tanto, su relación especial con el resto de la problemática del sol, la luz griega y la transparencia en el conjunto de su obra. De hecho, es la indecidibilidad asociada a esta última, a la que me he referido anteriormente, la que más nos llama la atención aquí: la capacidad de la luz y sus cuerpos de suspenderse entre el contenido y la forma, entre la técnica y el *tema*, de suspenderlos hasta darnos a entender que es en su interior, en el seno de la transparencia griega irreductible a valor alguno exterior, donde se urde y se despliega la poesía. El sol, en definitiva, no sólo escribe y se escribe en el texto, sino que además lo articula (*desarticulándolo*) de acuerdo con su peculiar *metaforicidad*.

Si Elitis recurre a la figura de un sistema solar —que pretende privilegiar la idea de un centro inamovible— es siguiendo un viejo deseo de la poética surrealista, formulado allí bajo diversas imágenes (en especial el cristal natural y transparente), que concibe el poema como el despliegue progresivo de una sola metáfora al servicio de la cual operarían todas las demás, meros desenvolvimientos de la primera que habrían de testimoniar la incesante transformación de la materia²⁰¹. Así, el poema no sólo constituiría una suerte de unidad orgánica en cuya técnica estaría eludiéndose el corsé castrador de lo artificial (de lo *propiamente* técnico), sino que se habría construido a partir de un núcleo originario desarrollado después a través de la lógica arborescente de las asociaciones libres, pero siempre rastreable. Todo el poema sería, en consecuencia, una suerte de constelación metafórica al servicio de una imagen primera que habría de ocupar el lugar de lo *propio*, de la verdad interior o, en definitiva, del sol. Eligiendo por tanto la figura del sistema solar, Elitis no sólo

²⁰⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 181.

²⁰¹ Cfr. ABASTADO (1971), pp. 87-88 o BALAKIAN, A. (1970), p. 157.

heleniza una vez más un axioma surrealista²⁰², sino que además proyecta sobre la técnica o la configuración del poema, gracias a la vinculación de esta idea con la metafísica solar, la acción de la transparencia. Pues en el fondo se trata de garantizar una translucidez general en las imágenes del texto que permita ver, desde cualquier punto, la imagen nuclear que ha dado motivo al conjunto y que opera en él bajo máscaras diversas²⁰³. No es casual, en consecuencia, que el sol imponga nuevamente su lógica en un asunto que como nunca antes pone en juego un *heliotropismo* explícito, un *heliotropismo* que contagia a la técnica poética su construcción en abismo y que la determina, mucho más allá de lo que ella misma cree estarlo, como una *metafórica*. Si la metafísica solar, en suma, trabaja aquí la configuración imaginal del poema, es sobre todo por su carácter de metafórica solar. Si, como hemos leído en Derrida, donde aparece un sol hay ya en marcha una metáfora, pero donde hay una metáfora hay también, en alguna parte, un sol, no es de extrañar que esta instancia que recorre, espacia, presupone, compromete y rasga incesantemente la escritura en la obra de Elitis, se intercale aquí en la disposición misma del texto literario como *metaforicidad* en abismo.

Si Elitis llama a la metafísica solar en auxilio de una concepción unitaria y orgánica del poema es en la medida en que considera que la imagen del sistema solar le proporciona la figura de un centro nuclear e inmutable al cual poder referir todos sus elementos marginales. Sería él, en tanto *propiedad* de la metáfora, una *propiedad* acaso reductible a una formulación no metafórica, lo que se estaría dando a ver en cada uno de los puntos (constituidos así en *punto exacto* o *stigmé* de traspaso) del poema. Un cierto valor occidental —según sus parámetros— de *telos* semántico exterior a la *significancia* estaría operando, por lo tanto, en dicha concepción. No obstante, la *paralogicidad* de la transparencia griega, del sol condenado a girar *heliotrópicamente* en torno a sus propias retracciones, diferido siempre fuera de una

²⁰² Tratando de sistematizar una técnica muy laxamente formulada por Breton, adaptarla a un rasgo griego de paisaje y de estética, y conducir por tanto nuevamente a su «época clásica» los elementos de una poética vanguardista.

²⁰³ Y, sin embargo, no sólo. El propio Elitis se declara cuando, tras exponer la doctrina del poema como sistema solar, alude a la luz que es fin y principio de todo fenómeno de revelación (revelación de la *revelabilidad*, pues) y concluye que el poema debe generar y encarnar a un tiempo la transparencia, una transparencia que superará con creces el ámbito de su propia constelación imaginal y se extenderá a la materia y al alma. La escritura griega configurada según valores de la naturaleza y expresividad griegas, debe operar pues esta apertura de la invisibilidad total (cada vez mayor, dice el texto, es decir, sin *telos* en que detenerse) y la *significancia*, más allá del núcleo del sol o de la imagen: «Así la luz, que es el principio y el fin de todo fenómeno de revelación, se manifiesta dentro del poema con la obtención de una visibilidad cada vez mayor, de una transparencia completa que permite ver al mismo tiempo dentro de la materia y dentro del alma. Ése es el fin último de un poema en mi opinión» (*Autorretrato en lenguaje oral*: «Έτσι το φως, που είναι η αρχή και το τέλος κάθε αποκαλυπτικού φαινομένου, δηλώνεται με την επίτευξη μίας ολοένα πιο μεγάλης ορατότητας, μίας τελικής διαφάνειας μέσα στο ποίημα που επιτρέπει να βλέπεις ταυτοχρόνως μέσα απ' την ύλη και μέσα από την ψυχή. Αυτός είναι και ο τελικός στόχος ενός ποιήματος κατά τη γνώμη μου»), ELITIS, O. (2000_a), pp. 34-35.

autenticidad reductible a logos, socava ya, desde un punto de vista que Elitis no dejaría de denominar griego, esta clausura técnica. ¿Cómo considerar que el poema posee un significado o un referente en sí si en su centro se encuentra, siempre, el sol que consagra en su juego simultáneo entre cenit y retirada, presencia y ausencia, la luz ab-soluta que hemos identificado con el traspaso constante de la *significancia*? El núcleo de sentido, la metáfora fundacional, se encuentra ya girando en el margen de *otro* sistema solar inalcanzable en su centro, incapaz por tanto de decir algo que no sea la metaforicidad dentro de la cual el poema viene ya inscrito. El sol que ordena todo el movimiento del discurso no deja de estar, en suma, sometido a su vez a un movimiento, no sólo el de un *heliotropismo* originario y anterior o el que lo disemina a lo largo de sus fases, sino también el de una retracción que es a la vez un re-traerse, un volverse a traer incesantemente como copia o repetición en lo metafórico, como emblema de un indecible que sólo puede contemplarse excéntricamente en la representación. No podríamos observar en ese sol central a la arquitectura poética, por consiguiente, un comportamiento distinto al de los satélites o planetas que giran a su alrededor, y mucho menos el valor de una conciencia para sí (plenitud, pues, de la presencia) que en determinados pasajes el autor quiere concederle. Lo vemos muy claramente en su *Autorretrato en lenguaje oral*, donde él mismo parece advertir que, más allá de aludir a un esquema ontológico, la metafísica solar y todo lo que se le asocia constituye una metáfora de *metaforicidad*, un *indecidir* el *adentro* y el *afuera* del texto, la técnica y el contenido, la forma y el tema; una dislocación fundamental, en definitiva, de todo aquello que podría permitir una operación crítica clásica *centrada* en cualquier de esos dos polos: «Cuando hablo de metafísica solar, me refiero, desde luego, a la Metafísica de la Luz, y éste es un tema difícil, que no se puede tratar de un modo más divulgativo. En cualquier caso empleo la palabra “solar” para aludir a la configuración nuclear del poema, algo que atañe no ya sólo al contenido sino también a la técnica. Los filósofos pueden expresarse libremente sólo desde un nivel teórico, pero el poeta debe coordinar la teoría con la práctica, es decir, su teoría debe manifestarse también materializada en su obra. Si se imagina a la conciencia en el lugar del sol, por una parte, y por otra a todos los factores que contribuyen a la expresión poética —imágenes, símiles, metáforas, reflexiones— en el lugar de los planetas, se verá que el movimiento que presenta este conjunto adquiere el mismo carácter que el movimiento de un sistema solar. Por eso he dicho que se trata de la configuración nuclear del poema»²⁰⁴. La propia determinación de

²⁰⁴ «Όταν λέω ηλιακή μεταφυσική, εννοώ βέβαια τη Μεταφυσική του Φωτός, και αυτό είναι ένα θέμα δύσκολο, που δεν γίνεται να μιλήσει κανείς πιο εκλαϊκευτικά. Πάντως το “ηλιακή” το χρησιμοποιώ για να δείξω την πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος, κάτι που αφορά πια όχι μόνο στο περιεχόμενο αλλά και στην τεχνική. Οι φιλόσοφοι μπορούν να μιλούν ελεύθερα σ’ ένα θεωρητικό επίπεδο απλώς, αλλά ο ποιητής πρέπει να συντονίζει τη θεωρία με την πράξη, δηλαδή η θεωρία του να φανερώνεται και υλοποιημένη στο έργο. Εάν φαντασθεί κανένας τη συνείδηση στη θέση του

esta metáfora solar como emblema de la arquitectura del poema presenta ya una paradoja que la sustrae al logos y la somete al movimiento de una *metaforicidad* que la trasciende: ¿cómo entender el sol en tanto *propiedad* que reside bajo la escritura, o que se repite metaforizada en todo movimiento de escritura poética, si él mismo, en el conjunto de su «sistema», se da ya como metáfora de la articulación de la escritura, metáfora en definitiva de metáfora? ¿Cómo no entender en un abismo incontenible el juego sucesivo de la *metaforicidad* y desalojar por tanto del centro del poema o de la obra literaria toda instancia legible y formalizable fuera del signo y el transporte?

Esta problemática había surgido ya en el texto fundamental de la teoría del poema como sistema solar, un pasaje de «Crónica de una década» que relata los tratos con Camus y René Char en torno a la revista *Empédocle* y la formulación de una estética surrealista a la par que mediterránea. Elitis se empeñará allí en elaborar más bien una teoría griega del arte y del surrealismo, una aplicación de los valores distintivos de la grecidad —procedentes en gran medida del paisaje, de la naturaleza y de un presunto «modo de sentir» autóctono y secular— que determinen una expresividad griega frente a la gastada expresividad occidental. Dicha expresividad, que aplicará más tarde en el *Axion Estí* y que trasladará al centro de toda concepción nacional de lo griego hasta el punto de considerarla allí sustituta ideal de una política que sólo serviría para ordenar *lugares* y no entidades *atópicas* y suprahistóricas (y que, por tanto, reduciría Grecia a la mera condición de *lugar* inserto en el concierto de las naciones, usurpándola al dominio de una *espectralidad* que sólo la hace reseñable por una estética, es decir, una metafórica, adecuada), surge directamente de algunas exigencias previas de la transparencia que funda y religa la grecidad. Una de ellas era, evidentemente, la fusión o suspensión de las nociones de forma y contenido. Pero también resultaba clave la necesidad de encontrar un esquema técnico *original*, construido sobre parámetros particulares, parámetros individuales que son a la vez griegos, en la imposibilidad de excluir de los impulsos personales de creación la acción de una grecidad que compromete y religa todo discurso en esa lengua, todo discurso en griego y de un griego: «Desde ese momento empezó a desarrollarse lentamente en mi interior la idea de que la técnica hoy en día no puede tener sentido más que en la medida en que llegue realmente al punto sublime *de volverse ella misma parte del contenido*. Y de que precisamente por eso *ha de ser un hallazgo personal y no un método dado*. La Arquitectura, para mí, no significaba un

ήλιου, από το ένα μέρος, κι απ' το άλλο όλους τους παράγοντες που συμβάλλουν στην ποιητική έκφραση —εικόνες, παρομοιώσεις, μεταφορές, σκέψεις— στη θέση των πλανητών, θα δει ότι η κίνηση που παρουσιάζει αυτό το σύνολο προσλαμβάνει τον ίδιο χαρακτήρα που προσλαμβάνει η κίνηση ενός συστήματος ηλιακού. Γι' αυτό είπα ότι είναι η πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος», *Ibidem*, p. 34.

andamio colocado desde antes. Más aún, no tenía nada que ver con la búsqueda de excentricidades formales que gustan de cultivar las épocas decadentes. No constituía en modo alguno un regreso nostálgico a la antigua veneración por la forma. Me encontraba por el contrario en las antípodas de todo esto al buscar en el poema ideal la miniatura de un sistema solar completo, con la misma inmutabilidad y el mismo aire de eternidad en su conjunto, el mismo movimiento perpetuo en sus componentes parciales»²⁰⁵. El poema ha de ser, pues, la metáfora (miniatura) de una *metaforicidad* que emblematiza el *heliotropismo* de la escritura (sistema solar), mientras que el sol ha de prestar su presunta *propiedad* —que nunca es tal en Elitis— a la obra de arte.

Pero, ¿cómo detener el traspaso metafórico en un sol que constituye, como no hemos dejado de ver, una metáfora primordial, una suerte de archimetáfora, por sí mismo? Parece difícil creer que el poema pueda constituir realmente una unidad, más o menos orgánica, que no viva en constante traspaso hacia otras unidades, que no se deshaga y se cuestione permanentemente gracias al eje transferencial que lo recorre y lo *disloca* bloqueando su clausura. Pero, siguiendo los dictados de la poesía proyectiva teorizada por Gaston Bachelard, Elitis cree en la idea de un poema no sólo unitario, sino configurado en torno a un núcleo que lo habría generado como semilla inicial o *punto exacto*: «Así se concibe hoy la configuración nuclear del poema, como una unidad cerrada, del mismo modo que su irradiación automotriz, siempre desde el punto de vista del sentido concreto, que la inspiración en cada ocasión sitúa, aísla e ilumina. Con la diferencia de que, para encarnar y desempeñar de manera eficiente el papel del sol, así como su misión ulterior dentro del sistema de las imágenes y de los conceptos que comporta, es preciso que este sentido se construya sin cesar en conjunción con una transcripción simbólica de él en rasgos de textura rítmica y estrófica, análogos a los que hacen perceptible al intelecto humano el concepto de tiempo»²⁰⁶. La poesía proyectiva trata de aplicar a la lírica ciertos

²⁰⁵ «Από τότε άρχισε σιγά-σιγά να σχηματίζεται μέσα μου η αντίληψη ότι δεν μπορεί να έχει νόημα η τεχνική σήμερα παρά μόνον εαν φτάνει πραγματικά στο υψηλό σημείο να γίνεται κι αυτή μέρος του περιεχομένου. Και ότι για τούτο ακριβώς οφείλει να είναι μία επινόηση προσωπική και όχι μία μέθοδος δοσμένη. Η Αρχιτεκτονική, για μένα, δεν είχε τη σημασία μίας από τα πριν στημένης σκαλωσιάς. Πολύ περισσότερο, δεν είχε σχέση με τις επιδιώξεις των σχηματικών ιδιορρυθμιών που αγαπούν να καλλιεργούν συνήθως οι εποχές της παρακμής. Δεν αποτελούσε με κανέναν τρόπο μία νοσταλγική επιστροφή στην παλαιά μορφολατρία. Βρισκόμουν στους αντίποδες όλων αυτών, όταν ζητούσα από το ιδανικό ποίημα ν' αποτελεί μικρογραφία ενός ηλιακού συστήματος πλήρη, με την ίδια αταραξία και το ίδιο ύφος αιωνιότητας στο σύνολο, την ίδια αέναη κίνηση στα επιμέρους συστατικά στοιχεία του», ELITIS, O. (2000), pp. 449-450.

²⁰⁶ «Έτσι αντιλαμβάνονται και σήμερα την πυρηνική διαμόρφωση του ποιήματος, σα μονάδας κλειστής, καθώς και την τελική αυτοδύναμη εξακτίωσή του, από την άποψη πάντοτε του νοήματος του συγκεκριμένου, που η έμπνευση κάθε φορά εντοπίζει, απομονώνει και φωτίζει. Με τη διαφορά ότι, για να λάβει σώμα και να υποδυθεί αποτελεσματικά τη θέση του ήλιου, καθώς και την απώτερη αποστολή του μέσα στο σύστημα των εικόνων και των εννοιών που συμπαρασύρει, το νόημα αυτό είναι ανάγκη να συναναπτύσσεται αδιάκοπα και παράλληλα με μία συμβολική μεταγραφή του σε ρυθμικής και στροφικής υφής γνωρίσματα, ανάλογα με εκείνα που καθιστούν αισθητή στην ανθρώπινη νόηση την έννοια του χρόνου», *Ibidem*, p. 450.

axiomas de la geometría proyectiva. En ella, según Bachelard, ha de proyectarse una imagen sobre otra con una precisión que permita componer en conjunto una sola imagen, legible a través de las metáforas parciales que salpican el poema²⁰⁷. Se trata de consignar, como quería el surrealismo, las distintas transformaciones por las que atraviesa la materia, una materia que en cada caso deberá ser única, estable en el fondo de sus fases como el sol elitiano. La idea del poema como sistema solar da importancia asimismo a esta proyección sucesiva de las imágenes en una articulación única que garantiza la independencia y la autosuficiencia del texto. Un núcleo poético (sol, metáfora «principal»), en el fondo, se desenvuelve aquí ininterrumpidamente a través de una serie de unidades menores (planetas, imágenes o conceptos) en un dinamismo constante que compagina a la vez la movilidad y la estabilidad, componiendo así un conjunto cerrado (sistema solar o universo) que no por ello sufre de la rigidez de un automatismo inerte. Sin embargo, el sol se propone como el emblema de lo *propio*, metáfora central no afectada por la *metaforicidad* que, lejos de mantener el traspaso y el *heliotropismo* hacia una dimensión siempre *otra*, conseguiría reabsorber las imágenes «secundarias» (dando a entender por tanto que él constituye una imagen primaria) y conferir un «sentido» al poema. Elitis utiliza explícitamente este término. Lo cual equivaldría a reivindicar un núcleo semántico para toda metáfora, capaz de explicarla y disolverla más allá del trazo general de la *metaforicidad*. ¿No se encuentra esto en contra de la concepción de lo griego que venimos leyendo en Elitis desde el principio del trabajo y, acaso, desde el principio de su obra? ¿No constituirá esta imagen precisa, la del sol como *telos* de toda *metaforicidad* poética, un sabotaje inadvertido pero profundamente motivado de una concepción logocéntrica que la transparencia griega decía eludir? En su artículo «La mitología blanca», Jacques Derrida ha sometido la teoría proyectiva de Bachelard a un análisis que arroja resultados semejantes. El uso de diagramas metafóricos para analizar el campo de una meta-metafórica, se dice allí, para hablar sobre la metáfora (no es posible, decía también Elitis, tratar de modo simple o divulgativo, es decir, no metafórico, la metafísica solar o las teorías sobre la construcción del poema) desde una perspectiva pretendidamente *propia*, metalingüística, ¿no constituye ya una negación de este esquema *semantista*? ¿No pone el acento más bien, como he puesto de manifiesto respecto a la metáfora de metáforas que quiere ser el sistema solar, en una sintaxis metafórica que escenifica

²⁰⁷ Cfr. al respecto, así como para mayores implicaciones de Elitis con la poesía proyectiva en textos de los primeros años 40, CUTRIANU, E. (2002), pp. 190-191. Resulta interesante leer asimismo este pequeño párrafo de Gaston Bachelard citado por Jacques Derrida y perteneciente a su libro *Lautréamont*: «Cuando se ha meditado sobre la libertad de las metáforas y sobre sus límites, nos damos cuenta de que ciertas imágenes poéticas se proyectan unas sobre otras, con seguridad y exactitud, lo que viene a decir que en poesía proyectiva no son más que una sola y misma imagen», en «La mitología blanca», DERRIDA, J. (2003), p. 303.

su acción en abismo, sin un fondo —origen o *telos*— cognoscible y consignable?²⁰⁸ Derrida alerta incluso de algo que sucede de modo efectivo en el texto de Elitis: una *metaforología* como ésta no podría sino encontrar por destino siempre lo mismo, el giro del sol, su re-traerse en infinitos regresos irreductibles a una simple presencia, su voluntad de dominio que escapa sin embargo siempre más allá de sí²⁰⁹. Algo hay pues de profundamente sintomático en este situar el sol, o un sistema (de lo) solar, como metáfora de lo metafórico o del orden de las metáforas, centro de toda representación que a su vez representa el diferir de un centro, el repliegue que hace de todo núcleo *propio* de la elipse de la escritura el sistema de un *heliotropismo* que contiene, re-traído en su interior, un sol inaprensible pero enhebrado en la recurrencia de un retorno circular. Si el sol nunca podrá dejar de aparecer al fondo de las metáforas como el significado capaz de cerrarlas o darles explicación, ello quiere decir que la operación de la metáfora no será clausurable, que existirá siempre una nueva retracción del sol que volverá a poner en marcha el traspaso metafórico. ¿Cómo entender, en consecuencia, que un poema se encuentra dominado como desde su *afuera* por una metáfora rectora? ¿Cómo pretender que todas las imágenes que en él trabajan confluyen hacia un centro no trabajado a su vez por una transferencia de sentido? ¿Cómo buscarle un significado distinto de la articulación sintáctica de la *metaforicidad*, que no es en el fondo sino el gesto del *hiato* y la *significancia* (la infinita intersticialidad de un *entre*) en que Elitis cifra la operación poética, el funcionamiento, en definitiva, de la transparencia griega que habla en él?

En un párrafo inmediatamente posterior al recién citado de «Crónica de una década», Elitis parece oscuramente advertirlo. Quizá la clave se encuentre precisamente en la noción de transparencia griega que hemos asociado asimismo a la *significancia*, la *metaforicidad* e incluso las analogías, y que se halla en la base de una expresividad griega. Porque, ejerciendo de pronto un desplazamiento

²⁰⁸ «Esta atención tan necesaria a la sintaxis, a la lógica sistemática de las producciones metafóricas, a las “metáforas de metáforas”, ¿es compatible en el límite con el concepto de metáfora? ¿Podemos emitir un juicio sin volver a poner en tela de juicio el punto de vista semántico, incluso monosémico, de la metáfora? Bachelard mismo interpreta la coordinación sintáctica como haz semántico o temático. La multiplicidad de metáforas es ordenada con vistas a “una sola y misma imagen”, cuya difracción no es sino un sistema proyectivo. La unidad, la continuidad del sentido domina aquí el juego de la sintaxis. Hemos tratado de mostrar más arriba que esta subordinación de lo sintáctico estaba inscrita en los rasgos más invariantes del concepto de metáfora; y en otra parte cuáles eran los límites esenciales de un tematismo semejante», *Ibidem*, p. 305.

²⁰⁹ «Transferida al campo filosófico, una metaforología semejante ¿no reencontraría siempre, por destino, lo mismo?, ¿la misma physis, el mismo sentido (sentido del ser como presencia o, lo que viene a ser lo mismo, como presencia/ausencia), el mismo círculo, el mismo fuego de la misma luz, mostrándose/ocultándose, el mismo giro del sol? ¿Qué otra cosa encontrar sino esta vuelta de lo mismo cuando se busca la metáfora?, ¿es decir, el parecido? ¿y cuando se intenta determinar la metáfora dominante de un grupo que interesa por su poder de concentración? ¿Qué otra cosa encontrar allí sino la metáfora de la dominación, acrecentada de su poder de disimulación que le permite escapar al dominio: Dios o el Sol?», *Ibidem*, p. 305.

imperceptible, lo que resultaba hasta poco antes un esquema válido para la poesía universal contemporánea, lo que era una reflexión sobre una articulación significativa de las metáforas en el poema o en la obra de arte, se convierte a la vez en una manifestación del exclusivismo griego frente al «esperanto» que se extiende en el ámbito de la expresión y que amenaza a la estética *atópica* y autóctona (carente en el fondo de un sentido del *tema* y refugiada en consecuencia sin alternativa en este esquema del traspaso) y en una acentuación del valor privilegiado de la sintaxis, de la transferencia que se da a ver en el gesto de la analogía que define a Grecia en todos los ámbitos. Lo que importa ahora no es consignar un significado primordial a través de una sucesión de imágenes, sino trasladar a la expresión una suspensión de los valores de forma y contenido que viene remarcada por la referencia al sol como objeto de la mimesis. Es el determinismo que construye lo griego en su juego de estratos (temporales, físicos, ontológicos, pero siempre abiertos, significantes) lo que importa aquí: «Hablo en el lenguaje de la teoría y se me puede perdonar acabar en lo Absoluto. Además, en la práctica, el instinto pone en práctica en un instante aquello que aquí el análisis interpreta sucesivamente. Sin embargo, no puedo entender por qué razón en el ámbito del arte monumental damos por supuesto que un templo dórico (que no deja de reducirse, a pesar de todo, a una estructura) expresa el más profundo espíritu de la religión idolátrica, de un modo casi exclusivo, o, al contrario, que la quintaesencia del cristianismo ortodoxo se halla representada de un modo casi restrictivo por la bóveda, y en el terreno del arte Lírico pasamos por alto estas correspondencias y nos parece natural ofrecer por ejemplo la sensación griega del mar, que es una unidad, en un soneto; o la correspondiente noción del sol, en una tirada de verso libre; los cuales son tan extraños e inconciliables con la bóveda celeste como lo serían las agujas de Chartres en el aire de Egina. Es una lástima, pero el poeta contemporáneo no da señales de poder encontrar su Santa Sofía; cuánto menos aún su Paraportianí. Quiero decir, los matices de la sensibilidad que llevan incluso al artesano popular a percibir de un modo completamente distinto un “manantial” sobre el monte o junto al mar. ¿Cómo hablar, después de esto, de la metafísica solar? En el “mercado común” de las emociones todos luchan hoy, sin saberlo, por configurar un esperanto. Y han hecho tantos progresos, que mi estilo, mis preocupaciones, mis impulsos, parecen tan lejanos e incomprensibles como el chino»²¹⁰. Hay cierto victimismo, cierta denuncia de incomprensión, en estas

²¹⁰ «Μιλώ θεωρητικά και μου είναι συγχωρεμένο να φτάνω στο Απόλυτο. Εξάλλου, στην πράξη, το ένστικτο πραγματοποιεί ακαριαία εκείνα που εδώ η ανάλυση παρατακτικά ερμηνεύει. Ωστόσο, δε μπορώ να καταλάβω για ποιο λόγο στον τομέα της μνημειακής τέχνης θεωρούμε αυτονόητο ένας δωρικός ναός (που ανάγεται, παρ' όλ' αυτά, σ' ένα σχήμα) να εκφράζει το βαθύτερο πνεύμα της ειδωλολατρικής θρησκείας, με αποκλειστικό σχεδόν τρόπο ή, αντίστροφα, η πεμπτονσία του ορθόδοξου χριστιανισμού ν' αποδίδεται με περιοριστικό περίπου τρόπο από το σχήμα του θόλου, και στον τομέα της Λυρικής τέχνης ν' αδιαφορούμε για τις ανταποκρίσεις αυτές και να θεωρούμε φυσικό την ελληνική αίσθηση της θάλασσας, π. χ., που είναι μία μοναδικότητα, να τη δίνουμε μ' ένα σονέτο·

afirmaciones sobre la marginalidad de la estética griega, fundamentada en la transparencia, de la que el propio autor dice tener la clave. ¿Cómo no, si es la transparencia la que habla, incluso la que inventa, religando incesantemente a sí el discurso, por su boca? Queda claro de este modo que las disquisiciones técnicas sobre el poema como sistema solar tienen ante todo un objetivo: definir nuevamente los valores estéticos de Grecia (la ausencia de claroscuros en una obra de arte iluminada siempre por la plenitud del sol) para oponerlos a ese «esperanto» internacional que se asocia indefectiblemente a Occidente y su voluntad expansionista. La fusión de forma y contenido en el poema, el *indecidirse* de estas dos instancias gracias a un sol que se configura a la vez como clave estructural y como contenido representable, remite al gesto griego de cortocircuito de la metáfora en tanto transporte (*metaforá*) necesitado de circular por un *afuera* para conectar ámbitos separados, el de lo sensible y el de lo inteligible. Del mismo modo que una *metaforicidad* que se encuentra siempre en marcha, que determina el transporte como movimiento sin *adentro* ni *afuera*, la idea del poema como sistema solar, dominado por tanto por el magma de la transparencia, tiende a considerar estratos coordinados, indecibles, a lo inteligible del contenido y lo sensible de la forma. El poema sería, en consecuencia, la escenificación del proceso profundo e interminable de una metafórica (solar) que define lo griego como espacio irreductible al monismo y al dualismo y lo opone a una concepción occidental del arte como denotación modulada de sentidos *proprios*.

Acaso por este privilegio de la transparencia y el traspaso en el arte, la teoría del sistema solar como expresión propiamente griega se confunde a partir de determinado punto con una noción creada por Elitis para catalogar las creaciones poéticas universales. Se trata de una noción con fuertes ecos tanto de la poesía proyectiva bachelardiana como de la teoría surrealista del poema como cristal. Me refiero a la «poesía prismática»²¹¹ (*πρισματική ποίηση*), mencionada por vez primera en el ensayo de 1975 «Romano el Melodo». Opuesta a la «poesía plana» (*επίπεδη ποίηση*), la poesía prismática le sirve a Elitis no tanto para establecer un catálogo neutral y aséptico de los poetas contemporáneos de todo el mundo (a pesar de sus protestas al respecto), sino para marcar, en el interior de la tradición griega, una línea

ή την αντίστοιχη έννοια του ήλιου, μ' ένα μακρινάρι ελεύθερου στίχου· που είναι τόσο ξένα και ασυμβίβαστα με το γαλάζιο θόλο, όσο ασυμβίβαστες θα ήταν οι αιχμές της Chartres στον αιθέρα της Αίγινας. Είναι κρίμας, αλλά ο σύγχρονος ποιητής δε δείχνει ότι μπορεί να βρει την Αγία Σοφία του —πόσο μάλλον την Παραπορτιανή του, θέλω να πω, τις αποχρώσεις της ευαισθησίας που κάνουν ακόμη και το λαϊκό τεχνίτη ν' αντιλαμβάνεται εντελώς διαφορετικά την έννοια μίας “κρήνης” επάνω στο βουνό ή κοντά στη θάλασσα. Πώς, ύστερα απ' αυτά, να μιλήσω για την ηλιακή μεταφυσική; Στην “κοινή αγορά” των συγκινήσεων όλοι αγωνίζονται σήμερα, χωρίς να το ξέρουν, να διαμορφώσουν μίαν εσπεράντο. Κι έχουν κάνει τόση πρόοδο, που το ύφος μου, οι έγνοιες μου, οι παρορμήσεις μου, να μοιάζουνε μακρινά και ακατανόητα όσο και τα κινέζικα», ELITIS, O. (2000), p. 451.

²¹¹ Para un repaso pormenorizado de esta teoría, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 193-202.

muy clara entre aquellos que responden verdaderamente a las exigencias de la grecidad (los que se comportan *como griegos*, es decir, como él mismo y según una prefiguración del surrealismo y de la vanguardia que late desde siempre en los autores autóctonos que han respondido al determinismo del paisaje y de la *atopidad* ontológica de esta tierra: Safo, Romano el Melodo, Dionisios Solomós, Andreas Calvos, Andreas Embiricos, él mismo) y aquellos que, en cambio, se dejan arrastrar por las concepciones *teleologistas* (en especial por un privilegio excesivo de la historia) de Occidente (sobre todo de la cultura anglosajona) y alienan en cierto modo el legado espiritual de la nación (Cavafis, Seferis). No deja de haber en ello una reivindicación del propio Elitis como cabeza, junto con algunos nombres contemporáneos, de la poesía griega del momento, heredero y depositario de una larga tradición respetuosa con la condición suprahistórica del pueblo y con las singularidades de la raza; el individuo que ha sabido encontrar en los márgenes de la cultura europea lo que los griegos llevaban ya diciendo durante siglos y siglos de desarrollo artístico sin émulos. Resulta sin embargo significativo que esta lucha por la conquista del canon literario nacional se plantee en términos de obediencia o no a la transparencia que inscribe todo discurso griego y que se instituye, por tanto, en la huella que impide su clausura sobre un sentido solar y aniquilante.

La poesía prismática se basa en la figura del prisma, prisma transparente (cuerpo, sin duda, de la luz) que se configura no obstante como un sistema solar: articulado en torno a un núcleo central por medio de diferentes núcleos funcionales que repiten el esquema y giran con sus satélites parciales en torno al centro del poema. Cada unidad funciona de manera autónoma y posee su propia fuerza, pero la clave reside en el hecho de que todo el conjunto aparezca como tal, salteado no obstante por una serie de ondulaciones que rompen la mera linealidad de la significación teleológica o comunicativa. Parece ofrecerse ya, en esta imagen de los sistemas solares yuxtapuestos y organizados jerárquicamente, la figura de una *metaforicidad* en abismo sancionada por la transparencia que ha de permitir ver, a través de cada núcleo parcial, no sólo el núcleo ab-soluto o final del poema, sino la sintaxis que lo articula y que se constituye en el verdadero contenido del arte griego; en resumen, la transparencia que, operando la invisibilidad total gracias a un sol que se re-trae incesantemente, sólo se deja ver a sí misma como magma del traspaso. Por ello cada núcleo *secundario* se suspende entre la condición de forma y contenido: «Estos núcleos no tienen por qué ser “imágenes”; son unidades sintagmáticas de irradiación autónoma, donde el entrelazamiento sonoro coincide hasta tal punto con el conceptual que finalmente no se sabe si el encanto proviene de lo que dice el poeta

o del modo en que lo dice»²¹². Hay una evidente coincidencia entre la teoría del poema como sistema solar y la teoría de la poesía prismática, si bien parece haber ya en ésta última un cierto desplazamiento hacia una multiplicidad de los centros (una dislocación, en realidad, del centro y del *lugar* del poema) que se aviene mejor con las ideas estéticas sobre la grecidad y la transparencia que hemos venido rastreando en el pensamiento de Elitis. Si todos los núcleos secundarios del poema o la obra de arte se convierten ahora en soles desplazados, dobles integrales de la hoguera central, ello significa que el proceso de ocultación del sol que determina la pensabilidad de un absoluto griego ha vuelto a producirse. Re-traído una vez más, en la doble acepción del término, el sol ha vuelto a diseminarse en la escritura repartiéndose en la *metaforicidad* general que guía las imágenes y las convierte en emblemas de una *significancia* que sólo a él, al propio gesto de apertura, aluden de manera *propia*. Ésa es la unidad posible del poema, la unidad de un *haz* que a pesar de todo sigue queriéndose la de una metáfora primaria (metáfora que no puede dejar de ser, siempre, la del sol) que se proyecta (Elitis habla de *προεζοχές*, salientes o proyecciones, adoptando una terminología bachelardiana) en múltiples hipóstasis reductibles dialécticamente al logos central. Dicho logos central no deja sin embargo de ser metafórico, puede incluso, en palabras de Bachelard, hallarse oculto (el *lien projectif*, centro de emanación y de reabsorción de la obra, puede serlo, como vimos antes)²¹³. Oculto como el sol que encontramos al fondo de todas las metáforas, oculto como el espacio vacío que nos somete a un *heliotropismo* y dispone las imágenes que mimetizan lo *imposible* no a lo largo de una sucesión causal y evolucionista sino como respuestas equitativas a una ilegibilidad de lo Abierto o de la *physis* que debería instituirse en origen y *telos* del discurso. La retracción del sol, su *retejerse* escritural en múltiples núcleos o repeticiones que ocultan su fuente o su estar-ahí, no hacen por tanto sino remarcar la *metaforicidad* en abismo que determina la expresividad griega, la imposibilidad de encontrar un verdadero objeto final de la mimesis y la necesidad, si de arte o poesía en griego se trata, de someterse a los dictados de la transparencia y el traspaso. Lo único que la obra puede denotar es el secreto de una ocultación insondable, la instancia siempre anterior que permanece en su interior como marca de la huella, quemadura del discurso que lo obliga a circular de una a otra metáfora, de uno a otro sol, y que se imbrica por lo tanto en su sintaxis como el *entre* de un espaciamento que le impide cerrarse, a pesar de lo que Elitis pretende hacer ver, sobre una unidad. Si la *significancia* funciona en lo que llamamos

²¹² «Romano el Melodo»: «Οι πυρήνες αυτοί δεν είναι κατ' ανάγκην “εικόνες”: είναι φραστικές μονάδες αυτοδύναμης ακτινοβολίας, όπου ο συνδυασμός ο ηχολογικός συμπίπτει με τον νοητικό σε τέτοιο σημείο, που δεν ξέρεις τελικά εαν η γοητεία προέρχεται απ' αυτό που λέει ο ποιητής ή από τον τρόπο που το λέει», ELITIS, O. (1993), p. 50.

²¹³ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 199-200.

el *interior* de la obra, desplazando la atención o la imaginación (creando mundos imaginales, como se sugiere en «Romano el Melodo», un mundo acaso para cada sol) de uno a otro núcleo prismático, no hay razones para pensar que el proceso se detiene y no la abre también en su totalidad a un presunto *exterior* cuya diferencia radical queda suspendida en ese mismo instante, conectándola, por tanto, en un desplazamiento interminable de sentidos y construcciones, en una *poiesis* que dinamita la noción del poema como *lugar* de una dicción, a una textualidad general que en el fondo abarca todo el cosmos en tanto configuración sígnica. Puesto que la (*sobre*)naturaleza griega consiste ya en un desplazamiento semejante, en una *autoconstruibilidad* que podemos definir como el ámbito de un incesante traspaso, de una mediaticidad pura, resultaría imposible distinguir radicalmente entre el poema y el cosmos. Como pone de manifiesto el *Axion Estí*, Grecia es apenas el *himen* de una *significancia*, una textualidad construida y construible, el fragmento rizomático de un absoluto indeterminable desde un *afuera*. El mundo (griego) es por tanto, ya, un poema trazado sobre la retracción incesante del sol. ¿Cómo podría, en tanto planeta, dejar de girar en torno a él? Esta generalización de la técnica po(i)ética a la realidad misma, esta suspensión del cosmos como referente de la escritura (y su adscripción, sin embargo, al tejido mismo de la escritura) son, por consiguiente, la mayor enseñanza de la doble figura del poema como sistema solar y como forma prismática.

2.3.3. EL ÁRBOL DE LUZ

De entre todos sus libros, Elitis reconoce que es en *El Árbol de Luz* y la *decimocuarta belleza* donde con más insistencia se aplican las teorías de la metafísica solar. La transparencia, la quemadura, la configuración nuclear del poema y otros valores adyacentes, adquieren por consiguiente en él una importancia especial. Contemporáneo en su composición de algunas de las formulaciones teóricas que venimos viendo, así como de la fase en que, a través de prosas o entrevistas, el autor decide poner sobre la mesa (el libro de ensayos que aparece sólo tres años después de este poemario se titula precisamente *Cartas sobre la mesa*, *Ανοιχτά Χαπτιά*) algunas de las claves de su poesía, podemos entenderlo como un observatorio privilegiado en que rastrear tendencias por lo demás dispersas a lo largo de toda su producción. Entre los muchos emblemas que nos ofrece, pues, podemos entresacar ahora, como modelo privilegiado del funcionamiento de los *cuerpos de la luz*, el que figura en su título: el árbol de luz.

Desde antiguo, los árboles han representado un valor intersticial: el de unión entre el cielo y la tierra o la tierra y el hombre, el de eje de una conjunción que es a la

vez separación irreductible. Al igual que el sol elitiano en el inicio del *Axion Estí*, el árbol ha simbolizado a menudo el *axis mundi* que constituye a la vez el (*no*) lugar de operación de un traspaso. ¿Cómo no pensar en él, ya bajo su forma tradicional, como una cierta modalidad del *hiato*? Rayo invertido que oculta sus raíces, reproduce además cierta lógica del espaciamiento y la escritura (en la medida en que ella depende asimismo de una dimensión oculta de secreto que la religa y la origina fuera siempre del campo de la visión) y le presta a esta última los esquemas de lo arborescente o lo rizomático que nos han servido aquí para referirnos más de una vez a su conexión con el absoluto. El valor luminoso del árbol elitiano, isomorfo como veremos de la poesía y de todos los blancos y hendiduras que hemos repasado hasta el momento, lo asocia no sólo a otras figuras axiales que comparecen en su obra, como el relámpago que enlaza cielo y tierra proporcionando una superficie blanca donde dilatar el instante, o el sol y sus rayos en el seno del mediodía y de la transparencia, sino que también nos permite buscarle parentescos y antecedentes en el sufismo, en la Cábala, en el iluminismo europeo y, de manera más inmediata, en la poesía griega del siglo XIX. Puede que dicha conexión islámica y judía sea el efecto o la causa de lo que algunos críticos, sin abundar en mayores explicaciones, han denominado ecos de la filosofía oriental en el poemario²¹⁴.

En cualquier caso, no resulta difícil establecer un paralelismo entre el elitiano árbol de luz, suspendido del sol en el mediodía, *spectral* en su misma corporeidad, y el ramillete de árboles cabalísticos que, prendidos también de la instancia oculta que se halla más allá de toda determinación, el *En Sof*, representan la emanación lumínica de Dios en el cosmos. En ambos casos, el secreto o el vacío constituyen su invisible raíz. También en ambos casos hay una cierta sustancia escritural en su manifestación: si en Elitis el árbol desempeña la misma función que un poema²¹⁵ o representa la reinscripción del sol en el cosmos, en la Cábala el árbol sefirótico, estructura invertida que se tiende desde el cielo a la tierra (y que remite de ese modo a los rayos del sol o a las energías divinas de que habla la Ortodoxia), tiene en cada uno de sus extremos una letra o cifra hebrea (o bien un nombre que oculta el Tetragrama), que es lo que significa *sefirá*²¹⁶. Es en virtud de dicha condición escritural, en los dos casos, como este árbol se instituye en espacio de traspaso hacia una alteridad que en

²¹⁴ Acaso por el difuso misticismo que se desprende de los poemas pero, ante todo, por la procedencia islámica del término «decimocuarta belleza». La referencia más nítida al misticismo islámico como componente del libro se encuentra en LIJARÁ, L. (1980), p. 117.

²¹⁵ Para la Cábala, precisamente, el árbol sefirótico presenta una estructura muy semejante a la de un sistema solar: la *sefirá* de la belleza, emblema del sol, se sitúa en el centro, ligada a través de líneas o ramas con todas las demás, cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. LXVI.

²¹⁶ Cfr. BARNATAN, M. R. (1986), p. 40. No faltan en la Cábala representaciones de este árbol sefirótico como escritura, en diagramas en que su dibujo es compuesto exclusivamente por letras, cfr. BUSI, G. (2005), p. 386.

él se halla *re-velada*. De orígenes platónicos o gnósticos, el árbol cabalístico constituye una suerte de dimensión fuera-de-tiempo, ligada no sólo a las alturas pre-históricas de la divinidad, sino también tendida hacia el mundo y el tiempo por venir, abierta en definitiva hacia una construcción de lo posible²¹⁷. La duplicidad es, de hecho, una de las claves de su valor transferencial: si por una parte se encuentra tendido desde el cielo a la tierra, por otro sus raíces pueden leerse como su copa y viceversa; se convierte así, a la par que en el símbolo de la emanación divina hacia la Creación, en la escala a través de la cual puede deshacerse ese camino para regresar a Dios. Se trata, en consecuencia, de un indecible dentro del cual todo puede ser su opuesto, del mismo modo que el famoso camino heraclíteo se dirige a la vez hacia arriba y hacia abajo sin dejar de ser «uno y el mismo». En algunos textos cabalísticos se define, así, en esta duplicidad de direcciones, no sólo como la manifestación de Dios o del sol en la tierra (de algún modo, el *ἐν διαφέρων ἑαυτῶ* de Heráclito), sino como árbol a la vez de la vida (en la emanación desde el secreto hasta la manifestación) y de la muerte (en el regreso de la manifestación al secreto)²¹⁸, cruce en definitiva de todos los caminos, suspensión del *lugar*²¹⁹. Toda la vida religiosa, vinculada o no a la escritura, se desarrolla por lo tanto en una circulación de la luz sobre este eje. El *Zohar* se refiere incluso a él como «árbol de luz», y lo identifica con el sol que difunde sus rayos sobre la tierra ocultándose tras ellos, puesto que no

²¹⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 93-95.

²¹⁸ «Utilizzando un'altro diagramma simbolico, quello dell'albero cosmico, ci imbattiamo nella sovrapposizione di due alberi celesti, di cui uno indirizza i propri rami verso il basso e uno verso l'alto. Secondo Cordovero (*Pardes rimmonim*) —che sviluppa un passo dei *Tiqqune ha-zohar*— dalla radice dell'albero (che egli situa nella *sefirah binah*) procede la luce diritta, mentre nell'estremità inferiore (*malkut*) del sistema sefirotico vi è la radice della luce che ritorna. La simbologia cosmica dell'albero occupa un posto di rilievo nella rappresentazione cabbalistica e, grazie al suo straordinario potere evocativo, viene frequentemente menzionata. Essa è in realtà assai complessa e compare negli scritti mistici in immagini tanto ricche di seduzioni quanto prive di concatenazione logica. "Io sono colui che ha piantato questo albero, affinché tutto il mondo ne tragga diletto; ho fissato tutto in esso, e l'ho chiamato tutto, giacché da esso tutto dipende e da esso tutto deriva". Così il *Bahir* colloca l'albero divino al centro della creazione e con esso indica la pienezza dello splendore superno che si irraggia nel cosmo; lungo questo albero si dispongono le potenze divine, le dieci *sefirot*. Riprendendo poi un'idea già presente —benché espressa in maniera più criptica— nel *Bahir*, i *Tiqqune ha-zohar* (redatti probabilmente alla fine del XIII secolo) legano il simbolismo dell'albero a quello della lettera *sin*: "I suoi tre bracci —vi si legge— sono i tre rami dell'albero superiore e la radice dell'inferiore". Questo significa che, nella prospettiva dell'albero che scende dal cielo verso la terra, i tre bracci della consonante *sin* rivolti verso il basso alludono ai rami della chioma, mentre, nella visione terrena di un albero che sale verso il cielo, i medesimi bracci designano le radici. L'albero che scende verso la terra è quello che porta la luce diritta che procede da Dio, mentre l'albero che sale indica il percorso della luce che ritorna verso l'alto. In termini umani, l'albero che scende è l'albero della vita, mentre quello che sale è l'albero della morte e del ritorno al principio: in realtà si tratta della rappresentazione sdoppiata di due aspetti complementari —la discesa e la risalita— del diffondersi della luce divina, e i due alberi si fondono in un unico albero cosmico: quello, appunto, della vita e della morte», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. LXIII-LXIV.

²¹⁹ No olvidemos que el árbol del Paraíso, que determina la caída de Adán, proporciona la madera para la cruz de Cristo, fuente del segundo momento del automatismo religioso presente en todas estas figuras elitianas del *hiato*: la resurrección o el renacimiento de(l) Dios.

hay privilegios jerárquicos o teológicos entre su parte celeste, raíz o copa, y la correspondiente terrestre; ninguna es reflejo de la otra ni se ofrece bajo la forma de una presencia más tarde retirada, sino que ambas encarnan la totalidad de una vía de traspaso —sustraída a toda determinación o categorización ontológica, mero transporte y huella de una divinidad que, como el sol, se encuentra antes o más allá de su umbral— entre muerte y vida²²⁰. En su recorrido ascendente cabe ver, por lo tanto, una prefiguración del retorno al Sol Oculto que en Elitis precede con su llamada a la inscripción de la quemadura. El eje constituido por este árbol que fácilmente podemos imaginar como una incandescencia absoluta (isomorfo pues de la transparencia en que, viéndolo todo, nada se ve) representa, a fin de cuentas, el espacio transferencial, el cruce de caminos, el desierto de la *revelabilidad* y de la promesa en que toda religiosidad tiene su asiento. Es, como todas las figuras del *hiato*, una forma de la «hora del Juicio» que escande el automatismo religioso: el filo entre la muerte y la resurrección de(l) Dios, el *entre* que garantiza toda *resacralización* y no cesa de prometer, puesto que estamos en un ámbito judío, una regeneración mesiánica²²¹.

En la tradición islámica, el árbol místico representa la gnosis y, enraizado en el corazón del creyente —en la intimidad, pues, del espíritu—, se difunde en las cinco direcciones del espacio cósmico, abarcando entre sus ramas todas las formas de

²²⁰ «Il punto cosmico nel quale l'albero celeste apre la propria chioma è rappresentato dal sole ed è simboleggiato dalla *sefirah* dello splendore, *tif'eret*. In quel punto i raggi di luce si aprono verso la terra, e in quel medesimo punto si chiude la radice dell'albero terreno, che disegna, in senso inverso, lo stesso percorso dei raggi solari. "L'albero di luce —si legge ancora nello *Zohar*— si estende dall'alto verso il basso, ed è il sole che illumina tutto. Il suo splendore ha inizio in cima e si estende diritto per tutto il tronco". La nozione di circolazione della luce è fondamentale per la comprensione di questo simbolo straordinario, e giustamente lo *Zohar* mette in guardia chi fraintende la discesa con la risalita: "Osserva che vi sono due alberi, uno superiore e uno inferiore, in uno dei quali c'è la vita e nell'altro c'è la morte, e colui che li confonde attira su di sé la morte in questo mondo e non partecipa del mondo a venire". In questo senso, è inesatta l'idea —espressa da alcuni studiosi di simbologia religiosa, tra cui Guénon e Coomaraswamy— secondo cui vi sarebbe una parte superiore dell'albero (al di sopra di *tif'eret*) diritta, e una parte inferiore (che scende da *tif'eret* a *malkut*) rovesciata o "riflessa". La nozione di due alberi non si manifesta infatti, nella visione cabbalistica, attraverso l'immagine speculare di due figure contrapposte, ma mediante un'unica figura che può essere letta in due sensi, come rappresentazione di un fluire verso il basso —l'albero della vita— o di un ritorno verso l'alto —l'albero della morte. La risalita della luce verso la sua origine segna, in termini umani, il passaggio verso la morte: l'anima percorre il cammino verso l'alto durante il sonno, quando torna per rigenerarsi verso lo splendore superno da cui proviene, o definitivamente, al momento della morte fisica, quando essa abbandona il corpo. Poiché però tale morte rappresenta un ritorno all'origine, in termini assoluti la dicotomia tra vita e morte perde il proprio valore, e l'albero, in realtà unico, può dirsi semplicemente '*es hayyim*, albero della vita», *Ibidem*, pp. LXIV-LXV. Al igual que en Elitis, incluso en el poder mortífero de la luz reside un poder vivificador o regenerador, en el fondo una *indemnización* religiosa.

²²¹ El árbol es, de hecho, símbolo de la regeneración de la vida, promesa de constante renacimiento cíclico (cfr. CIRLOT, J. E. (2001), p. 89), por lo cual se adapta a la perfección a esta concepción del automatismo religioso que garantiza la inmortalidad o la vida absoluta en el incesante sucederse de muertes y resacralizaciones.

lo posible²²². Se le atribuye, por tanto, un carácter transferencial y *poiético* —el aumento de conocimiento espiritual, que vale tanto como el incremento de sentido en la vía de expansión hacia lo inefable— que el poema de Elitis atribuirá asimismo a su árbol de luz. También en algunas corrientes del iluminismo europeo, siempre atento a la simbología bíblica y a las filosofías orientales, el árbol representó el ser o la vida, la expansión de la divinidad en el cosmos, o bien la comunicación entre las dos dimensiones de la dualidad²²³. Existen sin embargo influencias precisas, vinculadas a su vez al iluminismo dieciochesco y decimonónico, para el árbol de luz elitiano. Se trata de los poemas de Dionisios Solomós «L'Albero mistico» y «Carmen Saeculare», donde un árbol místico, que es el árbol de la poesía, se tematiza como espacio de confluencia cósmica que emite la luz del arte²²⁴. Pero no sólo eso: constituye además, en su verticalidad, un espacio de cruce entre lo *spectral* o *atópico* y lo terrestre; espíritus celestes ocupan sus hojas iluminándolo y dando a ver, a través de él, la grieta de un traspaso entre la realidad y lo *imposible*, el traspaso del arte: «Gaio posa un spirto in ogni foglia, / sì che l'albero immane intero tutto / splende, e canta, lontano assai vibrando / gli astri del cielo e i fremiti dell'arte»²²⁵ («L'Albero mistico»). Según Anzula Samuil, la teoría de las correspondencias swedenborgianas, así como algunas doctrinas iluministas, pueden leerse tras este árbol que representa la posibilidad de la experiencia interior en la cual se descubre de pronto la unidad de los tres reinos del universo: el del Cielo, el de los Espíritus y el de la Naturaleza (el único visible sin la percepción intuitiva), y gracias a ella la vía de comunicación —como en un eje de traspaso metafórico aún marcado por un fuerte dualismo— entre lo real y lo invisible, la mimesis *poiética* y trascendente que representa en definitiva el arte de la escritura²²⁶. En «Carmen Saeculare», al árbol que resplandece «como en el principio de la Creación»²²⁷ —lo que lo convierte en operador constante del Paraíso, *reorígen* incesante, punto cero de la historia²²⁸ que, en el imaginario de Elitis, se identifica fácilmente con la *atopicidad* y la *ahistoricidad* de la poesía— y que une cielo y tierra, así como todos los sonidos del arte y todas las luces del universo, se suma la presencia de una muchacha, «pastorcilla», a sus pies, que refuerza la idea de mediación y vincula a la mujer con

²²² Cfr. NWYIA, P. (1970), p. 285.

²²³ Cfr. CIRLOT, J. E. (2001), pp. 90-91.

²²⁴ CUTRIANU, E. (2002), p. 341.

²²⁵ En *Ibidem*, p. 341.

²²⁶ SAMUIL, A. (2003), pp. 177-178.

²²⁷ «Σα στην αρχή της πλάσης», SOLOMÓS, D. (2002), p. 258.

²²⁸ Hay también una pulsión *revirginizadora* que, además de por su carácter de mediaticidad pura, permitiría vincular a este árbol con el *himen*: «Pero dentro / florece con sus lirios virginal el mundo» («αλλά μέσα / ανθίζει με τους κρίνους του παρθενικός ο κόσμος»), *Ibidem*, p. 258.

la luz²²⁹, como sucederá, lo veremos enseguida, en la poesía de Elitis²³⁰. El árbol es, por tanto, en Solomós, centro cósmico que se identifica con la poesía y su poder religioso y aglutinante, pero también, adaptando la teoría cabalística o tradicional del árbol doble, con el punto de partida de todo traspaso *poiético*, con la vía a través de la cual el hombre puede viajar al otro lado de la realidad. Es, en cualquier caso, superficie de *re-velación*, o bien ámbito de *revelabilidad*, como el mismo arte en la concepción moderna; portador de una *luz otra*, oriental, que puede proporcionar un nuevo amanecer al mundo.

La imagen del árbol o el arbusto que arde sin consumirse, identificado con el Poeta, con Grecia o con la *re-velación* de una cierta transcendencia, es frecuente en la obra de Elitis desde el *Axion Estí*. La zarza incombustible que, como sucede en «La Pasión», proyecta una luz cegadora y pervive (o, incluso, *sobre-vive*) en el fuego, se alía oscuramente con la quemadura, con el sol oculto y con un esquema general de la inscripción. Viene a remarcar, por medio del paralelismo bíblico, la condición de manifestación de lo *imposible* (imposible lógico, irreductibilidad a logos de un fuego ab-soluto que resplandece sin quemar) que reside en la *experiencia poética* y que se identifica asimismo con una invisibilidad total, con la retracción insalvable de aquello que se pretende dar a ver más allá de la visión. Un espaciamento de la continuidad y la opacidad del cosmos se muestra ya en dicha experiencia, que funda una marca equivalente a la incisión corporal de la quemadura: la muerte, la alteridad o lo invisible penetran indecidiblemente en la realidad y, cuestionando en la *atopía* de un punto de traspaso la identidad para sí del *lugar*, la posibilidad misma de una experiencia basada en la presencia plena del sentido, nos someten a una estructura significativa que nos obliga a responder a la llamada del otro del signo, el cual nos embarca en un desplazamiento tropológico tan infinito como el de la *revelabilidad* y nos transmite la necesidad de construirnos —y construir *poiéticamente* el cosmos— sobre el filo de un umbral. Nos sitúa, en definitiva, en una liminalidad insospechada que nunca podrá ser más que eso, la membrana de una comunicación entre instancias

²²⁹ Puede ser interesante citar algún otro fragmento del poema para poner más tarde de manifiesto las semejanzas con el árbol elitiano, o incluso para determinar hasta qué punto sea posible leer a través de la referencia intertextual implícita a Solomós nuevas dimensiones en «El Árbol de Luz»: «El alto árbol entero resuena y resplandece / con los ecos del arte, con las luces del cielo. / Tiemblan la tierra, el mar y el cielo monstruoso, / ante el gran candelabro del templo de natura, / y aúnan su luz diversa miríadas de estrellas, / miríadas de cantos ruedan y se hacen uno. / Bajo el árbol postrada se hallaba una pastora; / la acogen las estrellas como la tierra al sol. / Los serafines conocieron las honduras de amor, / y todo el Paraíso es Paraíso dos veces» («Το ψηλό δέντρο ολόκληρο κ' ηχολογά κι αστράφτει / μ' όλους της τέχνης τους αχούς, με τ' ουρανού τα φώτα / Σαστίζ' η γη κ' η θάλασσα κι ο ουρανός το τέρας, / το μέγα πολυκάντηλο μέσ' το ναό της φύσης, / κι αρμόζουν διάφορο το φως χίλιες χιλιάδες άστρα, / χίλιες χιλιάδες άσματα κυλούν και κάνουν ένα. / Στο δέντρο κάτω δέησιν έκαμ' η βοσκοπούλα· / Τ' άστρα γοργά τη δέχτηκαν καθώς η γη τον ήλιο. / Τα Σεραφείμ εγνώρισαν το βάθος της αγάπης, / κι ολόκληρ' η Παράδεισος διπλή Παράδεισός 'ναν»), *Ibidem*, p. 258.

²³⁰ Cfr. SAMUIL, A. (2003), pp. 182-183.

irreductibles, perceptibles sólo en su imaginalidad. En algunos de los *collages* y pinturas de Elitis es fácil apreciar este carácter de cuña sobre la continuidad ontológica del mundo que posee el árbol luminoso o la zarza ardiente. En el titulado «La llama mística» (o «secreta», «Η μυστική φλόγα»²³¹, imagen 1), sobre un paisaje isleño convencional, compuesto por la tradicional interpenetración entre mar y tierra que es según el autor característica de Grecia, una llama corona un pequeño arbusto lleno de flores, sin afectarle en absoluto. A pocos pasos, como para remarcar lo irreal de la escena —que podría estarse produciendo en la hora intersticial del mediodía, cuando sobre Grecia, como hemos visto, pueden aparecer las criaturas más fantásticas—, una muchacha semidesnuda, cual profetisa bíblica, la contempla caminando sobre las aguas sin la menor señal de asombro, componiendo una suerte de escena dentro de la escena donde las condiciones de la realidad han quedado suspendidas, donde no existe ya el valor de un *lugar*, sino el de una pura mediaticidad. Se diría que la llama, y el juego de la mirada que establece con la muchacha-diosa, constituyen el punto de fuga o de trasvase que imanta todo el paisaje y lo disloca convirtiéndolo en espacio de una *re-velación* poética, de una virtualidad incapaz de cerrarse sobre la identidad de un *nombre propio* o una adscripción geográfica²³² (se trata, eso sí, de la Grecia *atópica*) gracias a su conexión incesante con lo Abierto. El arbusto incandescente y la muchacha, ambos cuerpos de la luz, pues, operan en su *espectralidad*, en lo ab-soluto de su condición (pues, ¿cuál es el origen de ese fuego o de esa muchacha que parecen la inserción de otro mundo, basado en nuevas leyes físicas y en la ligereza incorpórea —dado el caminar sin peso sobre las aguas— de la transparencia, en el nuestro?), una suspensión de lo real, una apertura a la alteridad —el fuego y la desnudez de la muchacha retrazan sin orden ni estructura el blanco del *hiato*— y una generalización de la imaginalidad *sobre-natural* que en realidad domina sin cesar el cosmos griego. Desde un punto de vista profundamente coherente con su obra literaria, por tanto, Elitis representa aquí una escena religiosa, de una religiosidad inextricablemente ligada a la sacralidad griega fundamentada sobre la *revelabilidad* y el desplazamiento metafórico.

También entre sus pinturas encontramos una representación del árbol de luz, titulada sintomáticamente «El árbol sagrado» («Το ιερό δέντρο»²³³, imagen 2). Se

²³¹ ELITIS, O. (1986), p. 29.

²³² Elena Cutrianu, que ha comentado también este collage a propósito del árbol de luz, cita (cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 343) un pasaje del texto «Las co-imágenes» en que Elitis parece estar describiéndolo; alude para ello explícitamente a la dislocación del *lugar*: la muchacha diosa es llevada, dice, «allí donde el mar y la tierra, penetrando el uno en el otro, configuran un país que es todos los demás juntos y a la vez ninguno. Para hacerla caminar sonámbula tras una llama inexplicable» («εκεί όπου θάλασσες και στεριές, διεισδύοντας η μία στην άλλη, σχηματίζουν μία χώρα που είναι όλες οι άλλες μαζί και συνάμα καμιά. Βάζοντάς την να υπνοβατεί πίσω από μία ανεξήγητη φλόγα»), ELITIS, O. (1993), p. 262.

²³³ ELITIS, O. (1986), p. 76.

trata de un arbusto de color negro en cuya figura resulta imposible distinguir si las ramas se hallan envueltas por el fuego o si el mismo árbol *es* simplemente una llama. Pero hemos de prestar atención a sus poemas. Es en ellos donde las imágenes del árbol de luz (*φωτόδεντρο*), este elemento que ahora sabemos sagrado²³⁴, se repiten y se desarrollan, siempre a partir de una serie de factores que remiten de modo más o menos difuso a los antecedentes cabalísticos e iluministas y a los textos recién mencionados de Solomós. Dejando a un lado algunos de sus primeros poemas, como «El granado loco» (*Orientaciones*), donde el árbol mágico o poético comparece ya transformado lentamente en una muchacha, así como las figuras de la zarza ardiente del *Axion Estí*, es en el poema «El Filomante» (*Los medio hermanos*), donde lo encontramos por primera vez bajo la forma de una superficie de traspaso. Entre sus hojas, que el poeta utiliza como instrumento de adivinación o comunicación con el otro mundo del inconsciente, hay voces que pueden evocar a los espíritus que Solomós describía en el follaje de su «Albero místico»: «Voces perplejas y otras que aún / Corriendo entre el follaje refulgen como / Secretos pasos de luciérnaga»²³⁵. No hay aún más luz que la de las hojas que refulgen en medio de la noche de este «ocho de agosto» que el poeta pasa en soledad. Sin embargo, el árbol garantiza una conexión doble: la conexión con la vida y el amor (cuyos ecos pasados hace resonar el susurro del follaje), y la conexión con el misterio, con el secreto, fondo inconsciente o sol oculto que se manifiesta en él a través de una escritura indescifrable —recordemos el filtro, *himen* isomorfo de la escritura, que las hojas del olivo constituían frente a la presencia del sol en el «Génesis»—, bien sean las voces recién mencionadas o un «arameo del otro mundo» que hace pensar en el verbo *catarkizmevo*: «En la hierba de las profundidades de nuevo / Aquel mismo estremecimiento interminable / Susurra solo y susurra con las hojas / Monologa en el arameo del otro mundo»²³⁶. Se diría que el árbol vale aquí tanto como la poesía en lo que ésta tiene de *mimesis de lo imposible*, de visibilidad del secreto, aunque sólo sea en su incesante retracción y en su invisibilidad primordial.

Más significativa resulta la presencia del propio árbol de luz en el crucial poema «El estigma». En él se vincula no sólo al concepto de poesía, sino también a las diversas formas del *hiato*, a la problemática del vacío y del desencajamiento de la identidad, y a la quemadura y el esquema de la marca. Es la *espectralidad* que, aludida como ídolo (*εἶδωλο*, reflejo o simulacro, también en la medida en que supone

²³⁴ Según Elena Cutriano, con quien en esta ocasión no estoy de acuerdo, lo es por la fuerza metafísica del sol, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 340.

²³⁵ «Σαστισμένες φωνές κι άλλες που ακόμη / Τρέχοντας μες στις φυλλωσιές αστράφτουν σαν / Μυστικά περάσματα πυγολαμπίδας», ELITIS, O. (2002), p. 341.

²³⁶ «Μέσ' απ' τη χλώρη του βυθού και πάλι / Το ίδιο εκείνο ατέρμονο ανατρίχιασμα / Μονοθροεί και συνθροεί τα φύλλα / Μονολογεί στην αραμαϊκή του απόκοσμου», *Ibidem*, pp. 341-342.

una mera evocación intertextual del poema publicado siete años atrás), determina con su retracción una pérdida definitiva de identidad del Poeta; era él, por tanto, el que definía, como posibilidad del traspaso y del exceso de sí (como conexión ramificada en todas direcciones con el secreto o con la dimensión transpersonal del inconsciente), su personalidad en fuga, en tránsito perpetuo. Y es él, también, como el estigma que desrealiza pero pone en marcha hacia *otro lugar*, el que al haberse retirado reproduciendo y reduplicando el gesto del sol permite recuperar la lógica de la huella y renovar la *metaforicidad* y la búsqueda: «A no ser que yo ni siquiera exista / que al hundirse en el fondo de los océanos / los días rubios arrastraran consigo / de una vez para siempre el ídolo / el Árbol de Luz / con las miles de hendiduras cegadoras de pájaros / y los Meses en torno de puntillas / recogiendo en sus delantales / pequeñas yemas renacuajos de los cielos»²³⁷. Mantener el contacto, seguir religado, en consecuencia, como pide al final de este poema el autor, significa también recuperar el árbol de luz y la superficie de comunicación que representa. Sólo así podrá ejecutarse el verdadero gesto *poiético*, la salida de sí, el habitar sobre un filo o un umbral que impida verdaderamente encontrarse sobre la seguridad de una presencia y fuerce por el contrario a construirse en la orilla opuesta de una alteridad nunca dominada: «Oh adiós Paraísos y regalos que no pedí / me marchó voy directamente sobre mí / allá a lo lejos donde estoy»²³⁸.

Como un sol a medianoche, por el contrario, se manifiestan de pronto en el poema «Arquetipo» unos «rododendros refulgentes» que recuerdan a la imagen de «El árbol sagrado» y preceden inmediatamente al poema fundamental, el titulado «El Árbol de Luz». No parece casual que dichos rododendros surjan como revelación artística o poética en medio de la noche —el del sol a medianoche es un símbolo místico de larga tradición— justo antes de que el poeta exponga su experiencia fundamental al respecto. «Ver a medianoche rododendros refulgentes» significa, lo comprueba inmediatamente, el desencadenamiento de la visión elusiva de otra forma sagrada e intersticial: el arquetipo de la mujer, que se le ofrece bajo diferentes imágenes que lo repiten y lo retraen²³⁹ y que corresponden, como ha demostrado

²³⁷ «Εξόν κι αν μήτε αυτός υπάρχει / αν στα βάθη μέσα των ωκεανών / βυθίζοντας οι μέρες οι ξανθές πήραν μαζί τους μία για πάντα το είδωλο / το Φωτόδεντρο / με τους χίλιους εκτυφλωτικούς των πουλιών σχίστες / και τους Μήνες ολόγυρα στις μύτες των ποδιών / συλλέγοντας μες στην ποδιά τους / κρόκους μικρούς γυρίνους των αιθέρων», *Ibidem*, p. 365. Estos pájaros que reduplican o repliegan sobre sí la noción de *hiato*, reinscribiendo sobre el árbol, hendidura mayor, nuevas hendiduras, recuerdan a los espíritus que en el poema de Solomós se posaban en las ramas del árbol místico. También los cielos, con estos «renacuajos» que los meses recogen, confluyen en su superficie.

²³⁸ «Ω αντί Παράδεισοι και αζήτητες δωρεές / φεύγω πάω κατευθείαν επάνω μου / εκεί μακριά που βρίσκομαι», *Ibidem*, p. 367.

²³⁹ «Y después entendí qué quiere decir ver a medianoche rododendros refulgentes / Cuando la encontré como una paloma / Cuando la encontré como el Sueño con racimos de gotas en el regazo / Cuando la encontré en una azotea donde la descosía el fuerte viento / Hasta que al final no quedó más

Elena Cutrianu, a distintos cuadros vanguardistas²⁴⁰. La medianoche se hace mediodía y, sobre la membrana *atópica* y atemporal de su invisibilidad, la experiencia griega, que es la experiencia *poiética*, *tiene lugar*: el vacío de la visión induce a acumular *heliotrópicamente* simulacros o *εἰδωλα* de aquello que no se deja leer, reteje con imágenes secundarias, que difieren siempre más el objeto trascendente —la mujer ideal, en este caso, la muchacha-diosa—, el *himen* de la *re-velación*. Los árboles luminosos se muestran así como el cruce *atópico* (verticalidad del instante contra la linealidad teleológica del tiempo, también, en la medida en que la noche es cortada por estos sucedáneos del sol) donde la operación fundamental del arte, la *metaforicidad* de una estética griega, adquiere un sentido ontológico. No hay grandes diferencias, por consiguiente, entre la figura del árbol de luz y el funcionamiento general de la transparencia.

Así llegamos al poema que da parcialmente título a este libro de 1971: «El Árbol de Luz». La coincidencia probablemente quiera subrayar su carácter emblemático en una colección dedicada a glosar, entre otras cosas, la luz griega, sus hipóstasis y sus efectos. Ello significa que ha de tener un cierto valor ejemplar en relación a aspectos como la metafísica solar, la transparencia, las fases del sol, y todo lo que gravita en torno a ellos. No ha de ser casual, asimismo, que Elitis, muy amigo de los simbolismos numéricos (sobre todo por lo que se refiere al número siete, que organiza de uno u otro modo cada uno de sus poemarios), lo haya colocado en decimocuarta posición dentro de un libro titulado *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. Algo de ápice o de culminación hemos de encontrar, por lo tanto, en él. El texto relata una experiencia de infancia de claro color místico²⁴¹, según un esquema de revelación visual y luminosa que evoca ampliamente, si bien en el extremo opuesto del día (el mediodía, la hora griega que refracta y *reorigina* el tiempo y la historia), al «sol de medianoche» de los rododendros refulgentes de «Arquetipo». Como allí, un punto de luz que generaliza cierta invisibilidad desencadena el traspaso del arte o de la poesía (griega) y evoca su operación fundamental. Sin embargo, todo comienza, en la primera de las cuatro secciones en que se divide, con lo que podríamos denominar ya un *cruce de lugares* que resulta en una *desapropiación* del *lugar*; como si existiera ya una quemadura previa, una marca o un estigma que volcase al Poeta —al niño-Poeta— hacia la llamada de un sol oculto que trabajara

que un hombro y la parte derecha de los cabellos» («και τί πάει να πει τα μεσάνυχτα φωτιστικά ροδόδεντρα να βλέπεις ύστερα κατάλαβα / Που τη βρήκα να είναι ο Ύπνος με τσαμπιά σταγόνων μες στην αγκαλιά / Που τη βρήκα σ' ένα ταρατσάκι να την ξηλώνει ο δυνατός αέρας / Ωσπου τέλος δεν έμεινε παρά ένας ώμος και το μέρος το δεξί από τα μαλλιά»), *Ibidem*, p. 218.

²⁴⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 331.

²⁴¹ En opinión de Lina Lijnará, a esta «experiencia mística» le precede una cierta fase de ascetismo. Esta autora ha resaltado también la importancia del mediodía y de la transparencia, así como el valor purificador y antihistórico de la visión del árbol de luz, cfr. LIJNARÁ, L. (2002), pp. 174-176.

indecidiblemente el cuerpo del poema y el cuerpo del sujeto, una «nostalgia incurable» de lo que el texto llama «lo Perfecto» pone en marcha un desplazamiento²⁴². Se trata de una luz espectral que se identifica con la muerte, tal como hemos visto respecto al Sol Oculto. Lo *otro* ejerce su llamada irrenunciable en un impulso suicida (recordemos el paralelismo *Ενωχείρ-αυτόχειρ* que determina la experiencia de la quemadura) que acomete al niño atrayéndole hacia una muerte que se configura como fulgor ab-soluto, como plena invisibilidad fácilmente asociable a la transparencia o a la elusividad del sol: «Vivía aún con un chal oscuro sobre los hombros mi madre cuando se me ocurrió por primera vez encontrar un final en medio de la dicha / Me atraía hacia sí la muerte como el fuerte fulgor en que nada más se ve»²⁴³. No ver nada más es, ya, ver lo Abierto, haberse sometido al esquema de la *significancia* en que Elitis cifra lo poético. Pero hay también un aliento rilkeano en todo esto. Es un animal, su gato, el que contempla, con los ojos vertidos hacia la plenitud de la muerte, hacia la otra orilla, esta transparencia sin *telos*. Sobre la superficie de dichos ojos se produce ya una inscripción *heliotrópica*, una incisión corporal que conmueve los cimientos del *lugar*, como se encargará de hacer más tarde el árbol, y produce un cruce de traspaso. Contemplando el reflejo del sol o de la muerte sobre el gato, sobre los ojos del gato que miran a lo Abierto, la llamada o la quemadura se multiplican y el autor siente una «nostalgia incurable» que *desapropia* su *lugar* y lo *espectraliza* reduciéndolo a una extranjería lacerante que lo impulsa a salir de sí. Lo convierte, en suma, en un signo enigmático, horadado también por la huella de lo Perfecto que se le manifiesta ocasionalmente, si bien sometido siempre a una trópica solar que lo oculta de nuevo; desencajada también su identidad, la huella de un doble o un *otro* (el agraviado) habita asimismo en su interior sin que él mismo pueda determinar cómo: «A veces el gato que se me subía al hombro fijaba en la otra orilla sus ojos dorados y era entonces cuando sentía llegarme un reflejo desde enfrente cual una como dicen incurable nostalgia / [...] Ignoro cómo convivía en mi interior el agraviado pero quizá / El aire hubiese oído mi queja en un lejano primero de mayo pues he aquí: una o dos veces lo Perfecto apareció ante mis ojos y luego otra vez nada / Tal como un pájaro que antes de apresarle el canto no está ya el sol se lo ha llevado en los rojos y se pone»²⁴⁴. El *aquí* es espaciado repetidamente, por tanto, gracias a esta múltiple huella de lo *otro* que viene a habitarlo indecidiblemente.

²⁴² Cfr. las interesantes reflexiones al respecto de Costas Mijailidis, MIJAILIDIS, C. P. (1997), p. 461.

²⁴³ «El Árbol de Luz»: «Ζούσε ακόμη μ' ένα λαχούρι σκοτεινό στους ώμους η μητέρα μου όταν πρώτη φορά μού πέρασε απ' το νου να βρω ένα τέλος μες στην ευτυχία / Με τραβούσε ο θάνατος όπως η λάμψη η δυνατή όπου δε βλέπεις τίποτε άλλο», ELITIS, O. (2002), p. 218.

²⁴⁴ «Κάποτε ο γάτος που μου ανέβαινε στον ώμο στύλωνε πέρα τα χρυσά του μάτια κι ήταν τότε που ένιωθα μίαν αντιφεγγιά να μού 'ρχεται απ' αντίκρυ σαν αγιάτρευτη όπως λένε νοσταλγία / [...] Άγνωστο πώς συζούσε μέσα μου ο αδικημένος αλλά ίσως / Να μού 'χε ακούσει σε μία μακρινή πρωτομαγιά ο αέρας το παράπονο επειδή νά: μία ή δυο φορές το Τέλειο φάνηκε στα μάτια μου κι

En la segunda sección del poema, el árbol de luz vendrá a un tiempo a reproducir y a restañar esta nostalgia y este cruce. El niño-Poeta ha comprendido que debe salir de sí en busca de lo Perfecto, que ha de responder incesantemente a la llamada del Sol Oculto o de la muerte para someterse a una *poiesis* que lo construya sobre el traspaso, sobre una *metaforicidad atópica* que le permita residir en el no lugar (utopía, también, generada a partir de los *hiatos* de la sensación o el instante, como vimos en el capítulo anterior) de un tránsito que eluda la pobreza y la miseria de su espacio y de su tiempo. Convertido en *espectro*, dividido entre el *aquí* y el *allí*, habrá por tanto de multiplicar las marcas o los cuerpos de la luz para suspender y *espectralizar* asimismo este mundo, para introducir en él la grieta que lo ponga en fuga y lo sustraiga a la clausura de la opacidad y la sombra. El árbol de luz, emblema total de la poesía, logrará siquiera momentáneamente este objetivo. Su irrupción se produce en uno de los momentos de soledad del niño, soledad dolorosa o anhelante que subraya su condición (futura y presente, dado lo que sucederá enseguida) de Poeta. Estamos explícitamente en las horas centrales del día. Son las dos de la tarde y el sol cae a plomo sobre el paisaje isleño. Recordando al movimiento de inmersión de «El jardín de Evojir», que perseguía al sol que se había prometido en la quemadura inmemorial que atraviesa toda fenomenalidad, el muchacho se asoma a la ventana como si quisiera salir de su cuerpo y tenderse en el *hiato* de la *revelabilidad*, someterse al transporte ab-soluto de una búsqueda. Así, en el patio de la casa, rodeado de chatarra y de ortigas, aparentemente seco, descubre el árbol de luz, visible acaso sólo para él, *espectralizado* en la transparencia del mediodía, como si se tratara de una criatura fantástica instituida en *mímesis de lo imposible* sólo por gracia del poder oculto del sol. Se convierte al instante en un centro cósmico²⁴⁵ que transmuta la miseria del lugar, que lo *desencaja* y lo espacia operando un cruce entre lo visible y lo invisible, entre lo perfecto y lo imperfecto, *punto*, *stigmé* o estigma que *re-velan* una alteridad y prolongan una vez más la promesa del sol que se deja intuir en el fondo de sus raíces. Elemento intersticial en la hora intersticial del día, repliega uno sobre otro los blancos y reinscribe en abismo la hendidura de la *metaforicidad* sobre la cual todo debe *autorreconstruirse*, incluido el lugar de la revelación, que ha perdido su *propiedad*, en el gesto eminentemente griego y *poiético* del arte y de la vida. Deviene, en consecuencia, el árbol del Paraíso, no aquél por el cual se perdió según el relato bíblico, sino el *punto cero* que borra o refracta la historia (en la hora total del mediodía) y vuelve a poner en marcha el

ύστερα πάλι τίποτε / Ίδια πουλί πριν του προλάβεις τη λαλιά που πάει το πήρε ο ήλιος μες στα κόκκινα και βασιλεύει», *Ibidem*, pp. 218-219.

²⁴⁵ «En efecto, para que el árbol o la cruz puedan realmente comunicar en espíritu los tres mundos se ha de cumplir la condición de que se hallen emplazados en un centro cósmico», CIRLOT, J. E. (2001), p. 90.

tiempo del cosmos. Tal como sucedía en «Carmen Saeculare» de Solomós, se produce aquí *a partir del árbol* (y no *antes* de él) una *revirginización* coherente con su determinación como *himen* de un traspaso entre un cierto absoluto aniquilante (el sol, lo Perfecto) y la mirada del hombre; es por ello por lo que la vida (la primavera) regresa ante su irrupción (o bien, resulta indecible, le precede) y opera un nuevo *reorigen* que construye la república ideal (la utopía) a base de imágenes retejidas sobre la ceguera que introduce. Su *tener lugar* se erige, pues, en escena de fundación sobre la que se escriben nuevas leyes, las leyes de lo *poiético*, de la dislocación constante de todo *lugar* y de la invalidez recurrente de la historia, que pierde importancia ante este eje solar y metafórico. Todo, además, se invierte: el patio lleno de chatarra se convierte no sólo en centro del cosmos, sino también en paraíso inaugural, mientras que el niño-Poeta, emulando la zambullida en busca del sol de «El jardín de Evojir», cae y queda invertido en el aire, saliendo acaso del peso de su propio cuerpo y sometándose a la transparencia y la *desapropiación*: «A las dos del mediodía cuando me inclinaba sobre la ventana para sorprender algo irritado o desafortunado estaba sólo el árbol de luz / Allí en la parte trasera del patio entre las ortigas y la chatarra sin embargo Sin que nunca nadie lo regara pero Jugando con mi saliva a acertarle desde lo alto pasábamos los días hasta que / De un golpe la primavera rompía los muros el alféizar se me escapaba del codo y me quedaba boca abajo en el aire mirando / Cómo es la verdad toda hojas redondas y por la parte del sol estañadas de rojo cinco diez cientos arrebatadas de por vida por lo desconocido / Justo como nosotros Y que bramases las desgracias en torno que muriesen los hombres que llegase el lejano eco de la guerra devuelto desde lo más hondo del Cordero todo eso no era nada se detenía un instante para probar si resistiría / Finalmente avanzaba implacable en la luz como Jesucristo y todos los enamorados»²⁴⁶. Es difícil no ver en este árbol que encarna la verdad, o al menos permite contemplarla fugazmente, una forma del tradicional árbol doble que en la Cábala y en otras tradiciones enlaza lo divino y lo humano. Pues, si la verdad o el paraíso surgían en «Tres veces la verdad», perteneciente a esta misma colección, de «una nada», del punto exacto de lo mínimo que también analizamos como huella,

²⁴⁶ «Στις δυο το μεσημέρι που έσκυβα στο παράθυρό μου να πετύχω κάτι θυμωμένο ή άτυχο ήταν μόνο το φωτόδεντρο / Εκεί στο πίσω μέρος της αυλής μες στις βρομούσες και στα παλιοσίδερα όμως Δίχως ποτέ κανείς να το ποτίσει αλλά Παίζοντας με το σάλιο μου να το ξαμώσω από ψηλά περνούσαμε τις μέρες ώσπου / Μονομιάς σπούσε η άνοιξη τους τοίχους μού 'φευγε το περβάζι απ' τον αγκώνα κι έμενα μπρούμυτα μες στον αέρα να κοιτώ / Τί λογής είναι η αλήθεια όλο φύλλα στρογγυλά κι από το μέρος του ήλιου κασσιτερωμένα κόκκινα πέντε δέκα εκατοντάδες αρπαγμένα εφ' όρου ζωής απ' το άγνωστο / Ακριβώς όπως εμείς Και ας μαίνονταν οι συμφορές τριγύρω ας πεθαίναν οι άνθρωποι ας έφτανε από τα κατάβatha του Αρνιού ξανασταλμένος ο απόηχος του πολέμου τίποτε αυτό μία στιγμή σταματούσε να δοκιμαστεί αν θ' αντέξει / Τέλος επροχωρούσε αμείλικτο μέσα στο φως όπως ο Ιησούς Χριστός κι όλοι οι ερωτευμένοι», ELITIS, O. (2002), pp. 219-220.

aquí el árbol se hunde parcialmente en «lo desconocido». Sus hojas, en las cuales se manifiesta esta verdad que es también un cruce (entre lo visible y lo invisible, el sol exterior y el sol oculto, etc.), se hallan «arrebataadas de por vida por lo desconocido», enraizadas pues en la muerte, en la trascendencia, en lo Abierto, que traen a nuestro mundo gracias a la porción de sí que se manifiesta. El árbol de luz opera pues una reinscripción e, igual que el árbol cabalístico que tiene raíces o copa en las alturas de la divinidad, en la plena alteridad, responde al esquema de la quemadura y del *heliotropismo*, incitándonos en su alusividad, que es elusividad del secreto, a buscar el sol o el sentido pleno que no deja de retraerse una y otra vez en esta operación de la marca y la metáfora. Instituye así el camino bidireccional de la poesía: si por una parte trae al mundo «lo desconocido», también nos permite a nosotros dirigirnos hacia ello, nos incita incluso a salir de la clausura del *lugar* en que habitamos para buscarlo. La raíz puede ser copa, y la copa puede ser raíz. El eje de comunicación que constituye el árbol es, así, una vía de doble dirección: la *mimesis de lo imposible* no deja de funcionar como huella y llamada a la que responde de nuevo una *mimesis po(i)ética de lo imposible*. La verdad se dibuja de este modo no como una epifanía plena donde se hace presente lo Perfecto, sino como la huella constante que lo promete y nos somete al desplazamiento de su búsqueda. Pues, en el fondo, la lógica del árbol de luz, que es la del *hiato*, la escritura (griega) o la transparencia, es la misma que articula al hombre y problematiza incesantemente su identidad: de ahí que el poeta diga que las hojas se hallan arrebatadas por lo desconocido «justo como nosotros». Sobre un filo equiparable al árbol de luz, en consecuencia, es como debe construirse lo humano: como *impropiedad*, *espectralidad* o exceso de sí, como obediencia en definitiva a una instancia ajena que sin embargo nos funda y nos sostiene. Porque, como esa «tía Melisiní que acababa de volver del Fin del mundo y se diría que algo del granate de la Virgen cubría aún sus ralos cabellos»²⁴⁷, tal como aparece en la tercera sección del poema, todos vivimos con la quemadura de la muerte o el Sol Oculto sobre el cuerpo, todos somos, al igual que el árbol, cuerpos de la luz que no emitimos sombra sino que testimoniamos, siempre, nuestra obediencia a lo otro, la existencia de un sol que nos escribe y nos utiliza, a la vez, para ocultarse.

No obstante, es preciso permanecer conectado, sintonizado con esta poeticidad que nos recorre. En las dos últimas secciones del poema, el niño-Poeta primero, y después el Poeta adulto que regresa al lugar donde un día se halló el árbol de luz, se ven progresivamente alejados de la experiencia del traspaso. Transcurrido el instante intersticial de la *re-velación*, el lugar dislocado y convertido en paraíso vuelve a cerrarse. «Deseé lo mínimo y me castigaron con lo máximo»²⁴⁸, dice el

²⁴⁷ «Και της θεία-Μελισσινής πού 'χε μόλις γυρίσει απ' τη Συντέλεια κι έλεγες κάτι από το βυσσινί της Παναγίας έσκεπε ακόμη τ' αραιά της τα μαλλιά», *Ibidem*, p. 220.

²⁴⁸ «Το ελάχιστο θέλησα και με τιμώρησαν με το πολύ», *Ibidem*, p. 220.

último verso de la tercera parte. Deseoso de vivir únicamente con esa nada que suscita la verdad y la utopía, sobre el escaso filo representado por todas las figuras de la serie del *hiato* (la sensación, el instante, la memoria, el punto, la transparencia, el signo, el mismo árbol de luz), siendo *nada* y viendo *nada*, el poeta es condenado sin embargo a una vida convencional, a crecer y adoptar una identidad social, incluso una posición privilegiada que lo ata. De ahí que en la cuarta parte regrese a la isla de su infancia con el deseo de reencontrar el solar sobre el que se levantaba la casa en cuyo patio crecía el árbol y reproduzca la soledad dentro de la cual accedió a la visión: «Ahora en la lejana isla no existía ya ninguna casa sólo si soplaban el viento del sur en su lugar se veía un monasterio que por arriba continuaban las nubes y por abajo en el fondo del mar borboteando las verdosas aguas le lamían los muros con las pesadas grandes puertas de hierro / Yo daba vueltas y emitía luz rojiza a fuerza de estar atormentado y solo»²⁴⁹. Sin embargo, sólo encuentra señales de la imposibilidad moderna de reproducir la apertura intersticial: «Monjes sin objeto alguno salmodiaban y estudiaban y ninguno me abría para que pudiera ver de nuevo en qué lugares crecí en qué lugares me reñía mi madre dónde y por quién brotó por vez primera el árbol de luz si es que aún existe / Pasaba el humo desde alguna parte acaso desde la mirada de san Isidoro enviando el mensaje de que / Nuestros sufrimientos están justificados y el orden no va a ser subvertido»²⁵⁰. Como sucede en las ocasiones en que se queja de la incomprensión general ante su modo de entender la greicidad, la identidad siempre en fuga de lo griego («grito en griego y nadie me responde») o bien su construcción sobre un esquema expresivo que es también ontológico, aquí la ausencia del árbol de luz, al igual que en «El estigma», determina la quiebra de su identidad (la pérdida, incluso, de su nombre), quiebra que se manifiesta precisamente como imposibilidad de la quiebra, imposibilidad del exceso de sí que representaba el eje luminoso. La clausura de la modernidad, la opacidad de las Luces y de la historia que se ha impuesto con el modelo occidental, impiden pues reoperar a escala colectiva la dislocación y el cruce que suscitan el paraíso: «Ay dónde estás ahora mi pobre árbol de luz dónde estás árbol de luz deliraba y corría te quiero ahora ahora que he perdido hasta mi nombre / Ahora

²⁴⁹ «Τώρα στο μακρινό νησί κανένα σπίτι δεν υπήρχε πια μόνο αν φυσούσε από νοτιά στη θέση του έβλεπες ένα μοναστήρι που ψηλά το συνέχιζαν τα σύννεφα και από κάτω στα ύφαλα γλουπακώντας τα πρασινωπά νερά τού 'γλειφαν τα τοιχιά με τις βαριές μεγάλες σιδηρόπορτες / Έφερνα γύρους κι έβγαζα φως κοκκινωπό από το νά 'χω παιδευτεί και από το νά 'μαι μόνος», *Ibidem*, p. 221.

²⁵⁰ «Άσκοποι εντελώς καλόγεροι έψελναν και μελετούσαν κι ούτε που μου άνοιγε κανείς να ξαναδώ σε τί μεριές μεγάλωσα σε τί μεριές με μάλωνε η μητέρα μου πού πρωτοφύτρωσε και για ποιανού τη χάρη το φωτόδεντρο εαν υπάρχει ακόμη / Από κάπου ο καπνός περνούσε από το βλέμμα του αγίου Ισίδωρου ίσως πέμπονταν το μήνυμα ότι / Τα δεινά μας καλώς έχουν και η τάξη δεν πρόκειται ν' ανατραπεί», *Ibidem*, p. 221.

que ya nadie guarda luto por los ruiseñores y todos escriben poemas»²⁵¹. Sin embargo, ¿no sigue cumpliendo en su retracción y en su ausencia este *cuerpo de la luz* la función para la que está destinado (el proceso mismo que lo hizo nacer): excitar el deseo de un traspaso que rompa la continuidad ontológica del cosmos y disloque el *lugar* en que habitamos? ¿No sigue desencadenando el tránsito de una búsqueda y postulando la existencia de una dimensión *otra* que nos llama desde la huella de su ausencia-presencia inscrita sobre la realidad? ¿No es parte del mecanismo de la poesía, como la muerte del Dios lo es del religioso, esta *pérdida de lo poético* que se denuncia para reconstruirlo sobre el mismo gesto? ¿No se determina así la poesía como la indecidibilidad misma que se dibuja en la transparencia y en cada uno de los *cuerpos de la luz*?

2.3.4. SIMULACROS DEL SOL: LAS MUCHACHAS

¿Cómo no hablar de las muchachas y el amor en un capítulo dedicado no sólo a la luz y sus cuerpos, sino también a la noción misma de *cruce* que subyace a ellos? Amor romántico o amor surrealista: ¿se han concebido acaso estos dos valores de otro modo que como una confluencia entre el hombre y su *otro*, una apertura al contacto con lo que nos trasciende? Superar los límites de lo individual significa, ya, volcarse hacia un exceso de sí que comunica con lo indistinto, con un fondo transpersonal llamado Dios o inconsciente. Allí, en la alienación del amor, en ese *cruce* exterior, el surrealismo creía encontrar una de las vías para conquistar el verdadero fondo *natural* de nuestra personalidad. Rilke, por su parte, lo consideraba, siempre que se tratara de un impulso sin objeto, uno más de los caminos que conducen a la mirada pura de lo Abierto. El amor o el deseo introducen, por lo tanto —al menos en la modernidad—, un cuestionamiento de la verdad del ser y de la identidad del individuo y su *lugar* que los asemeja notablemente a la experiencia de la escritura. Un esquema del signo está operando ya, oscuramente, en este abrir a la alusión del otro, al completarse en el otro, del sujeto. No es casual, por consiguiente, que según De Certeau al declive de la mística (la relación por antonomasia con un Totalmente Otro que se traza en el cuerpo y en el discurso) le siga en la Europa de los siglos XVII y XVIII el auge de una erótica²⁵² que no deja de responder a una

²⁵¹ «Αχ πού 'σαι τώρα καημένο μου φωτόδεντρο πού 'σαι φωτόδεντρο παραμιλούσα κι έτρεχα τώρα σε θέλω τώρα που έχασα ως και τ' όνομά μου / Που πια κανένας δεν πενθεί τ' αηδόνια κι όλοι γράφουν ποιήματα», *Ibidem*, p. 221.

²⁵² El propio André Breton, en «El surrealismo en sus obras vivas», exponía en 1953 una teoría muy semejante: la caída de los dioses tradicionales, la caída sobre todo del Dios cristiano, ocasionó que la figura de la mujer adquiriese un valor sustitutivo y *resacralizador* que atravesó la historia de la Europa moderna hasta cristalizar en el surrealismo: «En el plano poético esto señaló el término de un

misma nostalgia: la de Dios como objeto único del amor humano²⁵³. Retraído Dios, o el Sol, cada vez más lejos del alcance del hombre, el anhelo de presencia se sacia en la figura igualmente elusiva de la mujer única e inaccesible que, a juicio de De Certeau, repite su ausencia en cada una de las conquistas de Don Juan²⁵⁴; del mismo modo, añadiría yo, que en las fugaces epifanías de la mujer romántica o en las sucesivas amantes-médium de los poetas surrealistas. La mujer se convierte, así, en la forma renovada del *otro* que la escritura persigue y que a la vez deja su huella en la escritura. Deviene ella misma retirada, isomorfa del sol que se re-trae en el *heliotropismo* místico, que regresa una y otra vez para dar a leer su propia ausencia bajo distintas formas. Es, de algún modo, el *espectro* de Dios o la Presencia (el *revenant* que no cesa de habitar el espacio del discurso) que se despliega a un tiempo como *himen* de la promesa y objeto del goce irremisiblemente diferido. Cuerpo *espectral*, escenifica sobre sí el *cruce* entre lo real y lo *imposible* que viene a contagiar no sólo al ámbito de la escritura, sino también al individuo sobre el que, como antes hiciera la divinidad, deja sus marcas²⁵⁵. Hay algo en el amor, por

proceso especulativo encaminado a reconocer a la mujer un papel de creciente importancia, lo cual parece tuvo su inicio a mediados del siglo XVIII. De la ruina de la religión cristiana, consumada en los tiempos de Pascal, surgió, no sin que “el infierno” siguiera sus pasos (en Laclos, Sade, Monk Lewis), una figura totalmente distinta de la mujer, que encarnaba la más alta ocasión del hombre, y que, según el pensamiento de Goethe, reclamaba que el hombre la considerase como piedra angular de su edificio. Esta idea sigue su curso, a decir verdad muy accidentado, a través del romanticismo alemán y francés (Novalis, Hölderlin, Kleist, Nerval, los seguidores de Saint-Simon, Vigny, Stendhal, Baudelaire), y, pese a los ataques que sufrió a fines del siglo XIX (Huysmans, Jarry), llega a nosotros como purificada de cuanto podía oscurecerla, portadora de toda su luz. A partir de esta idea, el surrealismo tan sólo tuvo que remontarse en el pasado, e incluso llegar hasta mucho más lejos de los tiempos que acabo de señalar —hasta las cartas de Eloísa y de la monja portuguesa— para descubrir las prestigiosas estrellas de que estaba sembrada la *línea del corazón*. Desde el terreno lírico en que el surrealismo se situaba, no podía dejar de apreciar que en el curso de esta línea se hallan la mayoría de las notas que han proyectado al hombre por encima de su condición, provocando, una tras otra, mediante una reacción en cadena, auténticos *trances* emocionales. Y la gloria de lo anterior corresponde, en último término a la mujer, sea Sofia von Kuhn, Diotima, Kätchen von Heilbronn, Aurelia, Mina de Wanghel, sea la “Venus negra” o la “blanca”, sea la Eva de la “Maison du Berger”», BRETON, A. (2002), pp. 219-220. Ya Hölderlin, no obstante, a finales del siglo XVIII parece advertir que la mujer ha venido operar en cierto modo un resurrección de(l) Dios ante el hecho palpable de su muerte. Así, Hiperión dice a Diotima: «Ya te lo he dicho una vez: ya no necesito ni a los dioses ni a los hombres. Sé que el cielo está muerto, despoblado, y la tierra, que antes desbordaba de hermosa vida humana, se ha vuelto casi como un hormiguero. Pero aún hay un lugar donde el antiguo cielo y la tierra antigua me sonríen. En ti olvido a todos los dioses del cielo y a todos los hombres divinos de la tierra», HÖLDERLIN, F. (2003), p. 123.

²⁵³ Cfr. DE CERTEAU, M. (2006), p. 13. De Certeau alude también, como factor en la configuración de la Europa moderna, a la caída del Sol con las nuevas teorías. Para rellenar ese centro vacío de la presencia, entre otras cosas, surgirá en mi opinión en estos siglos, como vamos a ver, la figura de la mujer arquetípica y sagrada que se disemina sin embargo en múltiples imágenes.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁵ «Desde el siglo XIII (el amor cortés, etc.), la lenta desmitificación religiosa parece ir acompañada de una progresiva mitificación amorosa. El único cambia de escenario. Ya no es Dios, sino el otro: en una literatura masculina, la mujer. A la palabra divina (que también tenía valor y naturaleza físicos) la sustituye el cuerpo amado (que en la práctica erótica no es menos espiritual y simbólico). Pero el cuerpo adorado, como el Dios que desaparece, también escapa. Acosa la escritura, que canta su pérdida sin poder aceptarla y que, precisamente por ello, es erótica. A pesar de los

consiguiente, y en especial en la figura iterable de la mujer, de contrato con una dimensión indecible que, identificada con el otro del signo, con la plenitud en consecuencia del sol y del sentido, se retraza como un *entre* que espacia la solidez ontológica de lo real. No bastándose a sí misma, la realidad sale en busca de aquello que le falta y se convierte en el *no lugar* de una llamada y un tránsito. La retórica poética o literaria imita el *heliotropismo* de la escritura mística persiguiendo angustiosamente la instancia cuya retracción (que es también el re-traerse de un regreso y una diseminación constantes bajo la forma fugaz de un simulacro que relanza el deseo) le ha dado origen.

Una *metaforicidad* o una transparencia, si hablamos en los términos en que Elitis logró adaptar esta corriente general de la modernidad a su obra, operan ya en la mera comparecencia de la muchacha en el discurso del poema. Toda una lógica solar, toda una metafórica asociada a los blancos, al *himen*, a la huella o a la luz griega articulan la figura del eterno femenino, mujer-diosa o diosa-niña, a lo largo de su poesía. Coherente con las concepciones románticas y surrealistas del amor²⁵⁶, en ocasiones extraordinariamente fiel a algunas de sus plasmaciones más célebres, Elitis pone sin embargo el acento en estos *cuerpos de la luz* que se engarzan bajo su propia lógica, una lógica *griega*, en la serie de los *hiatos* que (des)articula su poética. No insistiré, por tanto —no habría espacio para ello—, en un análisis de la percepción elitiana del amor, ni en un rastreo de sus fuentes surrealistas²⁵⁷. Me fijaré más bien en las múltiples apariciones de esta mujer sagrada y en su isomorfismo con el sol, con la muerte, o con lo Abierto que escribe y se escribe en el signo; en su carácter de simulacro del sol que se oculta asimismo detrás de sus repeticiones y sus reflejos, retejiendo en el hueco de una quemadura en ocasiones literal²⁵⁸ el mito de un arquetipo trascendente e inaccesible.

cambios de escenario, el único no deja de organizar a través de su ausencia una producción “occidental” que se desarrolla en dos direcciones: aquella que multiplica las conquistas destinadas a llenar una carencia originaria, y aquella que se vuelve hacia el postulado de esas conquistas y se interroga sobre la “vacancia” que las ha producido», DE CERTEAU, M. (2006), p. 14.

²⁵⁶ Sobre el amor surrealista, cfr. ABASTADO (1971), pp. 137-145, ALQUIÉ, F. (1974), pp. 108-122, CHÉNIEUX-GENDRON, J. (1984), pp. 186-195, DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 169-183.

²⁵⁷ Otros han hecho antes ese trabajo. Véase por ejemplo YATROMANOLAKIS, Y. (1997), IVANOVIC, V. (1986), IVANOVIC, V. (1991), así como CUTRIANU, E. (2002), pp. 227-238.

²⁵⁸ En la entrada correspondiente al «Miércoles, 8b» del *Diario de un abril invisible*, la figura arquetípica de la mujer (Virgen o madre), en su ausencia o en su retirada, ha dejado una quemadura como si se tratara del otro del signo: «Como después de una detonación, en un prolongado vacío, comenzó a emerger el viejo paisaje paterno. / Faltaban de su sitio la abuela y las manecillas del reloj de pared. / Allí donde había visto por primera vez a la Virgen (o a mi Madre) olía a pino quemado y a perdón» («Ὅπως μετά την εκπυρσοκρότηση, σ' ένα παρατεταμένο κενό, άρχισε ν' αναδύεται το παλιό προγονικό τοπίο. / Έλειπε απ' τη θέση του η γιαγιά και οι δείχτες από το ρολόι του τοίχου. / Στο μέρος όπου είχα πρωτοϊδεί την Παναγία (ή τη Μητέρα μου) μύριζε καμένο πεύκο και συχώρεση»), ELITIS, O. (2002), p. 475.

Hay, por consiguiente, un *cruce* en el cuerpo de estas muchachas de apariencia angélica que transitan sin voz y sin rostro por los paisajes de la poesía de Elitis. Ellas también representan la indecidibilidad de la huella y el espacio del traspaso de la marca: configuradas por una parte como la instancia oculta y anhelada que no cesa de llamarnos, que sugiere la potencia de una presencia aniquilante, son a la vez la herida que dicha instancia deja sobre la realidad para abrirla a sus otros, origen y producto de sí mismas, eje o bisagra (*himen* de la escritura y de su virginidad) en torno a los cuales el cosmos se (re)construye de acuerdo con una lógica griega. En la intersticialidad blanca de su desnudez, las muchachas se esconden detrás de sí mismas, enhebradas aparentemente en una luz (luz del misterio y de la invisibilidad) que parte de ellas generando, también, el mediodía en cuyo hueco irreal han sido dibujadas como imágenes de lo *imposible*. Anterioridad y posterioridad a sí, lo cierto es que las muchachas, cores blancas de mármol o niñas semidesnudas en el verano de las islas, representan la mediaticidad pura, la apertura hacia una dimensión *otra*, la dislocación incesante del *lugar*. Son, asimismo, la hendidura de un *hiato* que espacia la clausura del cosmos e impide su perfecta identidad, pero también el intervalo mismo de una *revelabilidad* infinita en la cual (el) todo se promete. Una utopía *poiética* se desencadena ya desde la encrucijada blanca de sus cuerpos que carecen, a diferencia del cuerpo del hombre o de la realidad, sobre los cuales se inscriben, de un *lugar* y de un nombre *proprios*: «Las muchachas hierba de la utopía / las muchachas Pléyades errantes / las muchachas Vasijas de los Misterios / llenas hasta arriba y sin fondo»²⁵⁹. La itinerancia sobre el cielo, la carencia de un *lugar* en que aposentarse y dejarse descifrar como presencia, las definen. Al igual que la transparencia o la luz griega, son apenas el *tener lugar* del misterio, la membrana sobre la que se nos muestra lo *imposible* en un *entre* que espacia la percepción de lo real y se disemina sin dejarse aprehender enteramente. ¿Dónde situar, pues, ese misterio que, contenido en ellas, parece sin embargo no tener fin? ¿No estamos aquí ante una forma del *Ungrund* ab-soluto, de la plena *significancia* sin origen ni *telos*, sin un fondo en que encontrar la dimensión que no sea *ya* misterio? ¿No se suspenden con ello las muchachas en una *virtualidad* irreductible, en el tránsito de un puro traspaso que nunca se detiene? Se diría que, como el sol en el mediodía y su luz ab-soluta, las muchachas se construyen a sí mismas incesantemente, se retejen como un misterio indominable desde el *afuera* de un *logos*, se escriben sobre la propia luz de su aparecer. Como veíamos en el «Génesis» más arriba —en el pasaje de las jóvenes blancas que trazan con tiza una

²⁵⁹ «El Gloria»: «Τα κορίτσια η πόα της ουτοπίας / τα κορίτσια οι παραπλανημένες Πλειάδες / τα κορίτσια τ' Αγγεία των Μυστηρίων / τα γεμάτα ως πάνω και τ' απύθμενα», *Ibidem*, p. 177.

serie de anagramas²⁶⁰ —, se encuentran simultáneamente en todas las fases de la escritura: a la vez sujeto que (se) escribe en una superficie *ajena*, signo enigmático que se ofrece a una hermenéutica irresoluble y superficie originaria de inscripción. ¿Cómo atribuirles por lo tanto un tiempo? ¿Cómo no verlas siempre antes del origen y a la par nacidas en el límite postrero de toda manifestación? Pero, ante todo, ¿cómo y dónde verlas, si aun estando escritas en la luz son, a decir de Elitis, tiniebla, sustrato, como la transparencia, de todo aparecer del sol?: «Acerbas en lo oscuro y aun así prodigio / escritas en la luz y aun así tiniebla / vueltas sobre sí mismas como faros / helióvoras y lunígradas»²⁶¹.

¿Se ofrecen las muchachas realmente a la mirada? ¿No están constantemente huyendo, en un proceso que pretende llevarnos con ellas, bajo la propia urdimbre de su manifestación imaginal? ¿No se están sometiendo ya, desde el momento mismo de su irrupción, a una búsqueda? Ante las incontables mujeres, irreales, *espectrales*, blancas, transparentes, sin nombre, incapaces de reflejar la luz (o las Luces) en la medida en que la contienen (no sólo bajo la forma del misterio sin fondo, sino además bajo la del sol que devoran —pues son «helióvoras»— reinscribiéndolo en sus cuerpos, cuerpos ya de luz²⁶², indecibles), que *habitan* al modo de un fantasma la poesía y la Grecia de Elitis, surge siempre una pregunta: ¿dónde están? O, más bien, ¿están *ahí*? ¿En el texto, en el mundo, al alcance de la mano, en una mera dimensión objetual, en el paisaje? Una pregunta que logran generalizar al espacio que trastornan con su aparición: ¿puede el texto, el mundo, Grecia, de-limitarse sobre el simple enunciado de un *estar-ahí*? Su presencia, que no es tal, impone automáticamente el imperio del simulacro. Estamos pero no estamos aquí, estamos ya en marcha hacia otro lugar, hacia el otro de todo lo que ha quedado suspendido en

²⁶⁰ Entre esos anagramas se encuentra precisamente uno de los nombres arquetípicos de la muchacha en la obra de Elitis, «Marina», situado justo encima del nombre del poeta. Las mujeres se escriben, por lo tanto, a sí mismas, escriben su nombre *im-propio* (nombre arquetípico que no designa a ninguna en particular y las asocia con el mar, con la inmensidad del mar que tradicionalmente tiene mucho de símbolo de una femineidad primordial e impersonal), su imposibilidad de nombre *propio*, y su división entre el sujeto y el objeto de la escritura. Podría vincularse asimismo este proceso en que las muchachas desencadenan la escritura de todas las cosas como espaciamento anagramático con un cierto pensamiento de *khora*, la matriz de una femineidad anterior a lo femenino que pone en marcha, según la lectura derridiana de un pasaje de Platón, toda fenomenalidad como inscripción. De este modo el arquetipo elitiano de la mujer se situaría, como parece suceder, antes incluso de su propia manifestación, entre las nieblas de una huella o espaciamento primordial.

²⁶¹ «El Gloria»: «Τα στυφά στο σκοτάδι και όμως θαύμα / τα γραμμένα στο φως και όμως μαυρίλα / τα στραμμένα επάνω τους όπως οι φάροι / τα ηλιοβόρα και τα σεληνοβάμονα», *Ibidem*, p. 177.

²⁶² En muy diversos aspectos, la luz es también lo femenino en determinadas tradiciones. Especialmente, por cuanto representa el ámbito de toda aparición, la matriz sobre la que ha de inscribirse lo fenoménico. En la Cábala, de hecho, el eterno femenino es concebido bajo la forma de la luz de Dios, la *Shejiná*, que representa la femineidad de Dios y es la madre de todos los judíos, el vientre sobre el que han surgido todos los elementos de la Creación, cfr. SCHOLEM, G. (2000), pp. 253-254. Existe además en la Cábala una frecuente vinculación de la mujer terrenal a la *Shejiná*: «Una lunga serie di corrispondenze simboliche lega dunque la donna —cioè la compagna terrena dell'uomo— alla sposa celeste di Dio, la *Sekinah*», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. LI-LII.

esta *virtualidad*. Una mujer flotante suele frecuentemente sobrevolar, en la obra de Elitis, el espacio poético de la transparencia como un sello de superrealidad, trascendencia o apertura. Son las muchachas las que se configuran, en este sentido, como el otro del signo, como el elemento en que radica la operación de una *significancia* que hará del cosmos una textualidad en construcción, un entramado griego. En ellas, en su condición de huella de una huella, se encuentra también, por lo tanto, el núcleo del *ser-signo*, el archiespaciamento que hemos identificado con la muerte y que se retraza ya en su condición de marca de una autenticidad única e irreductible a la presencia.

Es fácil ver en todo ello un valor angélico. En una de las facetas de la simbología tradicional, la mujer actúa como mediadora entre lo humano y lo divino. Al igual que en la Virgen, en ella se encarna, es decir, se *da a ver* —sintomáticamente sin rotura del himen—, aquello que en general no puede verse, el absoluto, Dios o la trascendencia²⁶³. Su existencia es testimonio de una alteridad que de otra manera permanecería fuera del campo de nuestra visión. Es, en consecuencia, el lazo que nos religa con el misterio, otra forma de estigma que ha de permitirnos «mantener el contacto», bien con lo sagrado o bien con el inconsciente, esa intimidad insondable que le sustituye en los tiempos modernos. Esta concepción es sin duda tributaria de la idea surrealista acerca de la mujer, mediadora entre el hombre y lo desconocido, entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo poético o lo superreal, órgano de comunicación con las cavernas del misterio que en ella se manifiesta como en un iceberg. En la relación con ella, el sujeto puede conocer la clave del mundo y obtener una suerte de salvación o regeneración terrena²⁶⁴ (una

²⁶³ No sólo en la Virgen, que aparece muy frecuentemente en la poesía de Elitis (es la «Madre Lejana, Rosa Inmarcesible» a la que se dedica la oda décima de «La Pasión»), encontramos a lo largo de la historia de la cultura esta concepción de la mujer como emblema de lo trascendente. La Diosa Blanca de Graves —con la que Ilías Manglinis ha querido comparar, en un intento fallido, a la mujer arquetípica de Elitis, cfr. MANGLINIS, I. (1997)—, la Laura petrarquiana, Beatriz en la *Comedia* como guía del poeta hacia la trascendencia (papel que desempeñará en cierto sentido María Nefeli), el anima jungiana, Sophie von Kuhn en los *Himnos a la Noche* o, especialmente, la Diotima de Hölderlin, que en el *Hiperión* reúne sobre su figura, gracias a su belleza, lo orgánico y lo aórgico, los contrarios heraclíteos (cfr. HÖLDERLIN, F. (2003), p. 80), son otros casos que resumen a la perfección la imagen de la mujer como mediadora que Elitis propone en sus poemas. Algunas de estas figuras emblemáticas aparecerán explícita o implícitamente en sus textos.

²⁶⁴ Sobre la mujer mediadora en el surrealismo, cfr. ABASTADO (1971), pp. 143-144, DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 145, o ALQUIÉ, F. (1974), pp. 16-17. «Participar en la naturaleza equivale a reflejarla en sí y a reflejarse en ella. Siendo la mujer el espejo entre la naturaleza y el hombre, “No está obligada la naturaleza a iluminarse y a apagarse, a servirme y a perjudicarme más que en la medida en que suben o descienden para mí las llamas de un hogar que es el amor, sólo el amor, el de un *ser*”. Si esa mujer no existe, los deseos no pueden fijarse, y el hombre no puede descubrir a través de sus estructuras las del universo», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 219. Según Ferdinand Alquié, el amor y la mujer revelan la vida espiritual, son *sobre-naturales* en la medida en que trascienden el mero valor de mecanismo de la naturaleza al servicio de la especie y anuncian la eternidad o la salvación, ALQUIÉ, F. (1974), pp. 119-121. El amor no es pues un estado, sino una apertura hacia algo, un tránsito, *Ibidem*, pp. 186-187. Lo han señalado también Durozoi y Lecherbonnier: «“Piedra angular del mundo material” (*Les Vases communicants*), la mujer realiza en

indemnización a fin de cuentas en la obediencia al exceso de sí que la mujer propone). Perpetuando esta tradición, las muchachas elitianas funcionan como mensajeras de lo otro, ángeles pues en el sentido etimológico que, suspendidos entre cielo y tierra, vienen a poner por obra, aun cuando no lo sepan, una Anunciación. Emisarias del más allá o de lo *otro*, aparecen en nuestro mundo para desencadenar una *metaforicidad* que desde ese instante nos envuelve y *desapropia* la solidez de las cosas y los lugares. Pues si la muchacha que contemplamos, ésa que brota de repente en el poema, en el paisaje, en la obra de arte, es Anunciación, ello significa que no es presente, que no está *ahí*, está difiriendo, en el gesto mismo por el que nos lo deja atisbar, el secreto o la mismidad (la *propiedad de sí y para sí*) que la inscriben. Es frecuente, en cualquier caso, como acabo de señalar, encontrar en los poemas o en los *collages*²⁶⁵ de Elitis figuras de mujeres mudas, fantásticas, irreales, sin rostro ni nombre conocidos, que ascienden o descienden suspendidas en el aire, fuera del peso del cuerpo que el mismo poeta deseaba desechar en el seno de la transparencia o de la *revelabilidad*²⁶⁶. Ellas son, como sucedía con el árbol de luz o la zarza ardiente, quienes, dueñas de alguna cualidad sobrenatural, transmiten al espacio en que aparecen el sentimiento del traspaso, operan incluso en el exceso de la identidad que ponen en marcha (sugiriendo con el enigma de su presencia la pregunta acerca de su

efecto la paradójica misión de sumir al hombre en la corteza material del cuerpo y de abrirle simultáneamente el mundo de las revelaciones maravillosas. Entre la tierra y lo sobrenatural la mujer es el “médium”. Por eso Breton en *Arcane 17* invoca a los tiempos en los que prevalecerá “la idea de la ‘salvación terrestre a través de la mujer’, de la vocación de lo irracional femenino sobre lo racional masculino, sólo capaz este último de provocar guerras y odios», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 177. En «El surrealismo en sus obras vivas», Breton afirma: «En el surrealismo, la mujer ha sido amada y celebrada en concepto de gran promesa, de la gran promesa que subsiste como tal después de haber sido cumplida. La mujer lleva en sí el signo de la elección (y a cada cual corresponde la tarea de descubrirlo) que solamente tiene significado para *uno solo*, y esto basta para solventar el pretendido dualismo de alma y carne. En este aspecto, resulta perfectamente cierto que el amor carnal se funde, formando un solo amor, con el espiritual. La atracción recíproca debe ser lo suficientemente fuerte para realizar, por medio de la complementación absoluta, la unidad integral, a un mismo tiempo orgánica y psíquica. [...] Y es así por cuanto ella se debe, primordialmente, y más que en cualquier otro caso, a la necesidad de reconstituir el *andrógino básico* del que todas las tradiciones nos hablan, a la necesidad de su encarnación, más deseable y tangible que cualquier otra cosa, a través de nosotros», BRETON, A. (2002), p. 220.

²⁶⁵ Evyenos Aranitsis, que escribe el texto que acompaña a los *collages* y las pinturas de Elitis en el libro *La habitación de las imágenes*, resalta que el género del *collage*, suspendido él mismo entre la condición de pintura, fotografía realista y poema —por su libre composición de elementos— resulta una imagen privilegiada de lo angélico, de lo que posee un estatuto *virtual y mediático*, de ahí que en gran mayoría de ellos aparezcan ángeles extraídos de iconos o muchachas intersticiales, cfr. ELITIS, O. (1986), p. 90.

²⁶⁶ Se trata, según reconoce el mismo Elitis en la entrevista con Ivar Ivask, de hipóstasis del espíritu, es decir, operadoras o generalizadoras de una cierta *espectralidad*: «Puede parecer extraño, pero en mi poesía el espíritu adquiere invariablemente la forma de una muchacha, de una mujer joven que tiene alas y puede volar. Esto ocurre incesantemente» («Μπορεί να φαίνεται παράξενο, αλλά στην ποίησή μου το πνεύμα παίρνει αναπόφευκτα τη μορφή ενός κοριτσιού, μίας νεαρής γυναίκας που έχει φτερά και μπορεί να πετάξει. Αυτό συμβαίνει ακατάπαυστα»), ELITIS, O. (1979), p. 199. Las apariciones de la muchacha que vuela, desde algunas escenas de la prosa «Los sueños» hasta la propia «María Nefeli», son en efecto innumerables en su poesía.

procedencia, acerca de la naturaleza de un espacio que admite dichas intersecciones o puntos de cruce) la construcción *poiética*, metafórica, de un paraíso utópico. Se diría que la misma Grecia adquiere su pleno carácter sagrado cuando una de estas diosas angélicas —si se permite el contrasentido que no obstante opera en el interior de su cruzamiento— la atraviesa. Entre los *collages* del libro *La habitación de las imágenes*, la figura de la muchacha que magnetiza o domina, desmesuradamente grande respecto al resto de los elementos, un paisaje griego, es acaso la más repetida. Sirenas sin rostro que hacen señas a un barco sobre la costa isleña («La sirena»²⁶⁷, imagen 3), imágenes pictóricas de una muchacha que atraviesan verticalmente una composición de paisajes griegos transparentándolos tras su figura fragmentada («Visión»²⁶⁸, imagen 4), mujeres descomunales y blancas como estatuas clásicas que se superponen a fotografías de muros encalados típicos de la arquitectura cicládica («Pario»²⁶⁹, imagen 5), jóvenes desnudas o semidesnudas que se muestran de espaldas u ocultan calculadamente su rostro —en cuyo lugar se diría que hemos de ver *aquel que no se ve*, el rostro de la mujer única que insiste en escaparse tras cada una de sus imágenes— («Yermo»²⁷⁰, «El jersey rojo»²⁷¹, «La mujer del cirio»²⁷², «La mujer de blanco»²⁷³, «En la cueva marina»²⁷⁴, imágenes 6-10), otras cuyos rostros sustituyen al de algún santo bizantino cuya figura ha sido extraída de su icono y colocada sobre la fotografía de una playa griega («Los caminos del mar»²⁷⁵, imagen 11), muchachas que se miran en un espejo que no devuelve imagen alguna («En el espejo»²⁷⁶, imagen 12), o que caminan sobre las aguas («La llama secreta»²⁷⁷, imagen 1); pero, ante todo, resulta significativo el caso de las mujeres suspendidas en el cielo, en algún caso dentro de una suerte de prisma transparente que semeja una caracola y domina desde las alturas un mar turbulento salpicado por construcciones cicládicas²⁷⁸ («Muchacha en el cristal»²⁷⁹, imagen 13), o bien ataviadas con dos

²⁶⁷ «Η γοργόνα», *Ibidem*, p. 91.

²⁶⁸ «Οπτασία», *Ibidem*, p. 58.

²⁶⁹ «Παριανό», *Ibidem*, p. 21.

²⁷⁰ «Ερημιά», *Ibidem*, p. 20.

²⁷¹ «Το κόκκινο πουλόβερ», *Ibidem*, p. 25.

²⁷² «Η γυναίκα με το κερί», *Ibidem*, p. 30.

²⁷³ «Η γυναίκα με τα λευκά», *Ibidem*, p. 31.

²⁷⁴ «Στη θαλασσοσπηλιά», *Ibidem*, p. 53.

²⁷⁵ «Οι δρόμοι της θάλασσας», *Ibidem*, p. 48.

²⁷⁶ «Στον καθρέφτη», *Ibidem*, p. 57.

²⁷⁷ «Η μυστική φλόγα», *Ibidem*, p. 29.

²⁷⁸ Todos los mecanismos de lo metafórico, la fusión de ámbitos opuestos o incompatibles como son la tierra y el mar —la figura de las casas que navegan da para Elitis una imagen precisa de lo que es Grecia en su plena *metaforicidad*—, funciona en estos *collages* reforzando la idea del desplazamiento o del transporte que no se produce entre dimensiones ontológicamente separadas (lo sensible y lo inteligible, lo líquido y lo sólido), sino dentro de ese espacio indecible y *sobre-natural* —superreal— que es la grecidad. Se diría que la muchacha que domina estos procesos desde las

conchas que semejan las alas de un ángel, descendiendo con la mano extendida sobre una llanura isleña tendida junto a un puerto²⁸⁰ («El mensaje»²⁸¹, imagen 14). En un pasaje de «El método del *ergo*» parece hacerse alusión a esta última imagen: «Los ángeles descienden. Son morenos y en sus cabellos rizados llevan una cinta. A veces sucede que tiene una hipóstasis femenina. Su rosado cuerpo desnudo termina en una concha y sus alas son transparentes como las de la chicharra. Avanzan con lentos aletazos en el aire, agitando tras de sí una larga cabellera fosfórica»²⁸². ¿Cómo no ver en estas cualidades *sobre-naturales* de las muchachas un valor intrínsecamente religioso, una función de apertura a la *revelabilidad* o al mensaje trascendente? Una religiosidad, además, específicamente griega, por más que estas figuras femeninas posean innumerables resabios surrealistas. La presencia en el mismo libro de otros *collages* donde los ángeles suspendidos sobre Grecia son representaciones extraídas de iconos bizantinos («La ofrenda»²⁸³, «El Ángel de Astipalea»²⁸⁴, imágenes 15 y 16), o bien Vírgenes sin rostro («La Virgen de los Mares»²⁸⁵, imagen 17), evidencian que existe una completa intercambiabilidad entre las muchachas y estos emblemas de la religión institucional. Se diría, pues, que además de un *cruce* de ámbitos ontológicos, las muchachas operan sobre su cuerpo un *cruce* de estratos históricos que las convierte en compendio ab-soluto de la grecidad suprahistórica, marca de su continuidad *atópica* y *atemporal* a lo largo de los siglos y las representaciones.

Volveremos enseguida a referirnos a la sacralidad, la mediaticidad y el carácter emblemático de la expresividad griega —en tanto operadoras incansables de la *significancia* o de la *luz oriental*— que reside en las muchachas. Ahora es preciso, ahondando en esta que podríamos llamar «diferición angélica», hablar de las

alturas o desde un espacio superpuesto alógicamente al fondo del paisaje, sanciona la apertura del espacio en esta *metaforicidad* que le impide cerrarse no sólo sobre una identidad opaca tributaria del *logos*, sino también sobre la condición de *lugar* geográficamente ubicable en *este* mundo.

²⁷⁹ «Κόρη στο γυαλί», *Ibidem*, p. 38. Mucho podría decirse al respecto de la implicación de una cierta forma de *himen* en este cristal que difiere aún más la figura borrosa de la muchacha que da a ver, muchacha que funciona ya por sí misma como *re-velación* de la mujer única que se esconde tras la diseminación de sus imágenes.

²⁸⁰ Circularidad del espacio de lo metafórico, circularidad del giro de la metáfora: bajo ese mar, Elitis ha colocado en este *collage* un nuevo pedazo de cielo que impide cerrar el campo sobre una perspectiva realista, impide clausurar la propia obra o la imagen, detener la mirada y enmarcar lo que se ve dentro de márgenes lógicos.

²⁸¹ «Το μήνυμα», *Ibidem*, p. 43.

²⁸² «Οι άγγελοι κατεβαίνουν. Είναι μελαψοί, και στο σγουρό μαλλί τους φοράνε μία κορδέλα. Κάποτε συμβαίνει και να έχουν υπόσταση θηλυκή. Το γυμνό ρόδινο κορμί τους καταλήγει σ' ένα κοχύλι, και τα φτερά τους είναι διάφανα σαν του τζίτζικα. Προχωρούν μ' αργές πλεπιές στον αέρα, τινάζοντας πίσω μία μακριά φωσφορική κόμη», ELITIS, O. (1993), p. 175.

²⁸³ «Η προσφορά», ELITIS, O. (1986), p. 80.

²⁸⁴ «Ο Άγγελος της Αστυπαιείας», *Ibidem*, p. 69. En este *collage*, además, el cosmos griego vuelve a estar enmarcado por un mismo elemento, en este caso el mar que figura tanto en la parte superior del paisaje como en la inferior. El efecto es el mismo que en «El mensaje».

²⁸⁵ «Η Παναγία τα Πέλαγα», *Ibidem*, p. 81.

retracciones y los simulacros en torno a los cuales se articulan sus imágenes. Si las muchachas son ángeles de una Anunciación que las excede, hemos dicho, ello es porque aluden sin cesar a una instancia *otra* que se retrae en cada una de sus apariciones. Como en el caso del sol, una imposible presencia se deja ver a la vez que se oculta en los dobles y los reflejos que la *re-velan*. Una lógica escritural y *heliotrópica* se halla en marcha ya en este proceso. Pues el original que debería haber estampado, desde una presencia pasada devenida en ausencia, las huellas bajo las que su posibilidad se nos insinúa ahora en tanto promesa de presencia futura, no es en realidad sino la huella de éstas. No existe modelo o verdad originaria —como tampoco *telos*— en esta operación, sino una proliferación de imágenes secundarias que decretan la generalidad de lo imaginal y construyen como huella indecible aquello que debería instituirse en punto de referencia. Todo, incluso el centro de esta arquetipicidad, es representación o *εἶδωλον* de un *imposible* que retrocede en la multiplicación de sus simulacros, pero que trabaja el entramado de sus manifestaciones desde una zona de sombra que no cesa de repetirse. En tanto Anunciación de una alteridad, las muchachas que pueblan la obra de Elitis no se encuentran nunca *ahí*, están siempre *en (el) lugar de (un) otro*; incapacitadas pues para aludirse a sí mismas, para postular una identidad que niegan en su anonimia y en su serialidad, nos sumergen de nuevo en una transparencia que impide detener la mirada, que al no conducirnos a un *telos* propio y opaco —son, lo hemos visto ya, misterio «sin fondo»—, generaliza la plena (in)visibilidad que actuaba ya en la metáfora solar y en el mediodía. Son, a este respecto, simulacros del sol, indicios de *metaforicidad*, cuerpos transparentes o translúcidos que parecen constituir el sello estético y ontológico de la expresividad griega, de la textualidad cósmica y la *significancia* que define la *atopía* del país. Elitis las concibe a este respecto, no cabe duda de ello, no sólo como cuerpos efectivos que introducen en su obra una denotación o una connotación, sino como elementos sintácticos que escanden el discurso e introducen en él un valor técnico. No son un *fuera del texto*. Se suspenden precisamente entre su *adentro* y su *afuera*, del mismo modo que las metáforas o la transparencia, logrando de este modo establecer puntos de fuga, filamentos de indecidibilidad entre conceptos como forma y contenido, signo y referente, etc. Dislocan a la vez el *lugar* del texto y el *lugar* del mundo, instaurando un trasvase incesante entre ambos. Ello se hace patente en la prosa «Las muchachas», escrita entre 1944 y 1974. No hay probablemente un texto entre los ensayos de Elitis que contenga mayor volumen de teoría poética. Y, sin embargo, esta teoría se presenta bajo un título que alude a *una* de las metáforas de su obra, una metáfora que cabría por tanto considerar ejemplar —exactamente como la del sol que funda la metafísica solar y sostiene las ideas sobre la organización del poema— de un cierto modo de

escritura²⁸⁶, imbricada ya en una noción escritural que no le es ajena, que no se encarna en ella para hacerse comprender al profano, sino que le es consustancial. Un funcionamiento sintáctico y no semántico de la metáfora, una indecidibilidad entre el *tema* y su articulación formal, se están poniendo de nuevo aquí de manifiesto. La figura de la muchacha, su lógica una vez más *heliotrópica*, su diseminación y su carácter de huella o eje de *metaforicidad*, el abismo de la transparencia que pone en marcha en su juego de presencia-ausencia, la secundariedad que generaliza, concita ya los elementos de una poética (griega). Estamos, pues, ante otro nombre emblemático, *representativo*, ante otro título válido, de la serie de los *hiatos* que (des)articula su poesía. A juicio del autor, se trata de una «unidad ideal» donde se cruzan «sin huella» infinidad de factores heterogéneos; ése es su mayor valor: la capacidad de congregar, sin las señales de un tránsito por el *afuera* (sin una *metaforá* de carácter semántico), diversos objetos y significaciones, su condición de cesura, huella ella misma en tanto *cruce* que sin embargo carece de significado o de referente más allá de las instancias que se abisman en su espacio. Se diría el eje mismo de la diferencia que se halla imbricado, además, en una dimensión técnica de la escritura: «Volví a mis manuscritos. La inmediatez, la objetividad, la legitimación de la imagen superreal, la utilización de la memoria, el dinamismo formal, la expansión hacia el mundo exterior, el mito de la juventud, veía que adquirirían la dimensión y la importancia de capítulos autónomos en los que la primera palabra la tenía siempre la unidad ideal capaz de contener los contrarios sin mayores vestigios, exactamente como la encontraba en el concepto “muchacha” o en el concepto “isla”;

²⁸⁶ En uno de los pasajes finales del texto, esta indecidibilidad entre la existencia real de las muchachas y su valor escritural, poético o literario, queda de manifiesto cuando, ante una aparición de la diosa-niña (forma habitual, como veremos, del eterno femenino en Elitis y el surrealismo) que se le ofrece para un acto amoroso, el autor entiende que le incita a seguir escribiendo en un momento en que su vocación flaqueaba. Recibe dicha incitación como una orden, como si la muchacha se identificara con esa luminosidad o transparencia que ordenan escribir en griego y religan a sí todo discurso. Además de fundir el cruce que se da en la escritura con el cruce que se da en el amor (acciones ambas de la marca sobre un cuerpo), Elitis sugiere que el sentido, en el trato con la muchacha, se construye *poiética* o escrituralmente: «Pero la Diosa-niña hizo su aparición por tercera vez. Tenía la forma de la hija de un carpintero y el cuerpo de una pequeña Afrodita, tal como podría haberlo soñado el más exigente escultor del siglo V. Esta vez no era una simple señal de favor, un agitar de los párpados, una sonrisa; era un mensaje, una orden. Juro que me hacía señas. Ante el desconcertado “¿qué?” que articulé abriendo los brazos desde lejos hizo como si escribiera con el dedo, e insistía: “Escribe. Que escribas”. Desde luego, estaba hablando de un encuentro que ella deseaba; no nos hagamos los tontos. Pero si algunas de nuestras acciones tienen un segundo significado es precisamente éste: que se dan en el instante en que pueden adquirirlo» («Ὅμως για τρίτη φορά η Θεά-παιδούλα έκανε την εμφάνισή της. Είχε τη μορφή της κόρης ενός μαραγκού και το σώμα μίας μικρής Αφροδίτης, όπως μπορούσε να την ονειρευτεί ο απαιτητικότερος γλύπτης του 5ου αιώνα. Τη φορά τούτη δεν ήταν απλό σημάδι εύνοιας, ένα παίξιμο των βλεφάρων, ένα χαμόγελο· ήταν ένα μήνυμα, μία εντολή. Ορκίζομαι ότι μού 'γνεφε. Στο αμήχανο “τί;” που έκανα ανοίγοντας τις παλάμες μου από μακριά έδειχνε σα νά 'γραφε με το δάχτυλο κι επέμενε: “Γράψε. Να γράψεις”. Ο λόγος βέβαια ήταν για μία συνάντηση που θα ήθελε —κι ας μην κάνουμε τον κουτό. Αλλ' αν έχουν μία δεύτερη σημασία μερικές πράξεις μας είναι ακριβώς αυτή: ότι σημειώνονται τη στιγμή που μπορούν και να την αποκτήσουν»), ELITIS, O. (2000), p. 193.

quiero decir, con la misma autonomía y la misma confluencia sobre sí de una multitud de elementos heterogéneos»²⁸⁷.

No hay, en consecuencia, valor alguno esencial, *propio*, en estas muchachas que se repiten incansablemente, sin rostro y sin nombre, en la prosa, la poesía y la plástica de Elitis. No se dejan reducir a una presencia o una identidad. Y, sin embargo, no constituyen tampoco un concepto exclusivamente abstracto. No es eso lo que debemos leer en la noción de «unidad ideal». Las muchachas tienen siempre un cuerpo, son el *cuerpo de la luz* que remarca su corporeidad en la transparencia y se suspende entre el ofrecimiento para el goce sexual y la retirada que ha de preservar un *himen*, *himen* de la imagen, de la escritura, de la forma, de la propia corporeidad como marca. La poesía, la *po(i)eticidad*, dependen específicamente de ello, del mantenimiento del filo que ha de evitarnos caer groseramente de lleno en lo sensible o en lo inteligible. La preservación del cuerpo transparente de las muchachas, su irresolubilidad, garantiza la perpetuación del deseo, la suspensión en una *impropiedad* que nos mantiene habitando en el umbral de una presencia, fuera de nosotros mas aún no en el interior de ninguna otra *propiedad* tranquilizadora. Sólo manteniendo el *(no) lugar* de una nostalgia, el simulacro de una ausencia que representan estos cuerpos inasibles, será posible conservar la *poiesis* elitiana o la *construibilidad* de lo humano. Sólo de este modo seguirán dándose las condiciones para una experiencia verdaderamente griega.

«Pedazos de los océanos ich sehe dich / María in tausend Bildern»²⁸⁸, «te veo en mil imágenes», le dice el Antifonista a María Nefeli, la representante acaso más conspicua de esta femineidad arquetípica en Elitis. ¿Como captar a la mujer fuera de sus fragmentos y de sus simulacros, cómo entenderla, de hecho, como algo más que el fragmento o el simulacro de una totalidad que apenas se promete? Un vacío central, acaso el que origina el torrente de la representación, se da a leer en medio de este torbellino. La mujer es, en consecuencia, iterabilidad pura, secundariedad que no cesa de remarcarse como tal. Entre tanto, la *propiedad*, la presencia que se intuye en cada una de esas imágenes, en su conjunto giratorio, no cesa de elidirse ante la búsqueda o la persecución que ellas mismas inauguran: «Una diosa-Core, apenas perfilada en una ténpera por lo demás abstracta, y que llevo toda la vida intentando

²⁸⁷ «Las muchachas»: «Ξαναγύρισα στα χειρόγραφα μου. Η αμεσότητα, η αντικειμενικότητα, η νομιμοποίηση της υπερπραγματικής εικόνας, η αξιοποίηση της μνήμης, ο μορφολογικός δυναμισμός, η διάχυση στον εξωτερικό κόσμο, ο μύθος της νεότητας, έβλεπα να παίρνουν την έκταση και τη σημασία κεφαλαίων αυτόνομων όπου τον πρώτο λόγο είχε πάντοτε η ιδανική μονάδα η ικανή να περικλείνει τ' αντίθετα χωρίς άλλα ίχνη, έτσι όπως ακριβώς την έβρισκα στην έννοια "κορίτσι" ή στην έννοια "νησί" —θέλω να πω, με την ίδια αυτονομία και την ίδια σύμπτωση επί το αυτό ενός πλήθους από ετερόκλητα στοιχεία», *Ibidem*, p. 162.

²⁸⁸ «Ich sehe dich»: «Κομμάτια των ωκεανών ich sehe dich / Μαρία in tausend Bildern», ELITIS, O. (2002), p. 427.

en vano representar a mi manera»²⁸⁹. Todas las representaciones de la muchacha arquetípica, todos sus nombres, todas sus imágenes, no son en consecuencia sino vanos intentos por atraparla a ella, la única, la que, difiriendo el discurso en el que aparece, se difiere y se re-trae sin remedio. Regresa para volver a marcharse y hace notar su falta. Ni siquiera *El Monograma*, acaso el gran poema amoroso de Elitis, se sustrae a esta lógica que quiere ver en las mujeres, incluso en las más concretas y palpables (se trata aquí de un texto dedicado a una vieja amante oculta bajo sus iniciales —M. K., el monograma—, convertida por tanto en mero signo escritural), una dinámica de presencia-ausencia²⁹⁰ que a la vez las promete y las borra, que acentúa el espacio del que faltan o entiende su aparición como la segura promesa de su retirada. La experiencia del amor no es la de una relación con la presencia de un cuerpo, sino la de un intercambio con su huella pasada o futura. La amada se escinde, *indecide* sistemáticamente su lugar, multiplica sus señales; el amante está «solo, acechando dónde aparecerás por vez primera, / Si arriba en la azotea o detrás en las losas del patio»²⁹¹; logra verla apenas bajo formas *espectrales* o *sobre-naturales* que la ocultan tras un velo de irrealidad y le conceden la ligereza de una figura onírica, transparente, imaginaria: «los rayos por donde sin pisar pasas / Invencible como la Diosa de Samotracia sobre los montes del mar»²⁹², o bien atisba meramente una parte de ella desde su soledad: «He arrojado un eco a las aguas profundas / Para mirarme al despertar cada mañana // Y verte, media tú atravesando el agua / Y llorar tu otra mitad en el Paraíso»²⁹³. El amor se concibe, así, como la relación con un signo o una promesa de imposible cumplimiento. El objeto amoroso no es tal, sino una marca que nos incita a volcarnos hacia la exterioridad de una búsqueda. Ése es el gozo, por tanto, del amor, ahí reside su isomorfismo con la práctica de la *poiesis*: en someternos a un enigma que no sólo quiebra la solidez objetual de lo real, sino que nos (re)construye (tras habernos *deconstruido*) en un tránsito constante hacia lo Abierto. Al igual que el árbol de luz, es la promesa del amor, que nos religa con la alteridad y abre una incontenible operación de exceso y de transporte (*metaforicidad*, en definitiva) en el cosmos, la que trastorna el lugar en que habitamos y lo convierte en un paraíso. Para el amante sólo el trato en soledad con esa marca, sólo la

²⁸⁹ «Como por casualidad» (*El jardín de las ilusiones*): «Μία θεά-Κόρη, όπως μόλις διαγράφεται μέσα σε μία κατά τα άλλα αφηρημένη τέμπερα και που μάταια προσπαθώ μία ζωήν ολόκληρη να την απεικονίσω με τον δικό μου τρόπο», ELITIS, O. (1999), p. 25.

²⁹⁰ Cfr. al respecto IVANOVIC, V. (1991), p. 995.

²⁹¹ *El Monograma*, V: «Μόνος να περιμένω πού θα πρωτοφανείς / Ψηλά στο δώμα ή πίσω στις πλάκες της αυλής», ELITIS, O. (2002), p. 257.

²⁹² VI: «Οι αχτίδες όπου δίχως να πατείς περνάς / Αήττητη όπως η Θεά της Σαμοθράκης πάνω από τα βουνά της θάλασσας», *Ibidem*, p. 258.

²⁹³ VII: «Έχω ρίξει μες στ' άπατα μίαν ηχώ / Να κοιτάζομαι κάθε πρωί που ξυπνώ // Να σε βλέπω μισή να περνάς στο νερό / Και μισή να σε κλαίω μες στον Παράδεισο», *Ibidem*, p. 259.

calculada multiplicación de su llamada, puede determinar la habitabilidad de la utopía: «Guardaré luto siempre, ¿me oyes?, por ti, solo, en el Paraíso»²⁹⁴. Y ello porque, como he sugerido más arriba, incluso la más tangible de las presencias femeninas, incluso el contacto físico con su corporeidad más efectiva, no es sino la fricción con un signo que nos deriva siempre hacia otro lugar, que nos susurra que no es él, que hay un *otro* indecible, retráctil, proyectándose y ocultándose en su naturaleza.

Hacer proliferar los nombres y las imágenes de la mujer parece tener, por tanto, varias funciones²⁹⁵: por una parte, remarcar la deseable *impropiedad* del eterno femenino; por otra, seguir sembrando de huellas o aperturas la realidad y el discurso, y, finalmente, perseguir *heliotrópicamente*, con ello, una instancia que no por inaccesible dejará de desearse. Empeñado en impedir una clausura semántica o teleológica del cosmos, que asocia a modelos racionalistas y occidentales, Elitis multiplica estas muchachas-simulacro con el fin de prolongar en abismo una *poiesis* que es también una transparencia y un traspaso, una *metaforicidad*: dar a ver el vacío de presencia que contienen, poner ante los ojos la nada que reside en el espacio de cumplimiento del deseo, es también obligar a una (re)construcción, a la representación incesante de la instancia que se anhela y, por tanto, garantizar la irreductibilidad de la huella o la infinitud de la *poiesis*. Acumulando figuras de la mujer única e inaccesible no sólo se contribuye a dibujarla —*mimesis de lo imposible*— sobre el envés de esta imaginalidad, sino que además se *reteje* el *himen* que la emblematiza, se la restaura una y otra vez como promesa y posibilidad, y se certifica su inapelable diferición más allá —y más acá— de una presencia. Hay una cierta voluntad protectora, celosa de la intimidad o el secreto que la comunidad con la diosa representa, en esta operación. Hay también un reforzamiento de la devoción o la entrega. Es característico de los cultos de la mujer o de la femineidad primordial que pueden rastrearse desde el gnosticismo, si no antes, y que encuentran en los trovadores uno de los primeros hitos prefiguradores del surrealismo, venerar a la mujer en su ausencia, en su arquetipicidad, en su inmaterialidad y en su lejanía sagrada²⁹⁶. En un proceso que recuerda al que estoy describiendo en más de un

²⁹⁴ Se trata de una suerte de lema, glosado después por partes en cada una de las siete unidades del poema, que lo encabeza: «Θα πενθώ πάντα —μ' ακούς;— για σένα, μόνος, στον Παράδεισο», *Ibidem*, p. 252.

²⁹⁵ Disiento en este sentido de Elena Cutriau, que ha sugerido que la anonimía frecuente de las muchachas que aparecen en la poesía de Elitis, o bien su enmascaramiento bajo nombres convencionales, tiene que ver con una concepción platónica de la belleza, coincidente con las teorías de la Diotima platónica en *El Banquete*, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 229-230.

²⁹⁶ Victor Ivanovic ha hecho hincapié en la vinculación entre herejías medievales como la de los cátaros y su concepción de la Virgen o de la Pistis Sofia gnóstica, dechado de pureza que encuentra su venerabilidad en la preservación del *himen* y en la elusión de toda materialidad o mancha carnal —toda corporeidad presente, al fin y al cabo—, y el culto de la amada entre los trovadores

punto, los trovadores otorgan ocasionalmente a su amada un nombre falso —nombre, pues, *impropio*—, la *senhal*, mediante el cual la difieren aún más como objeto imposible del amor, la sustraen a todo contacto impuro y refuerzan su inaccesibilidad, su sacralidad y su pureza retejiendo simbólicamente su *himen* por medio de una nueva escritura. Lo mismo hacen los surrealistas, apelando a una suerte de arquetipo impersonal de la mujer que se manifiesta en sus metamorfosis, en la imposibilidad de su presencia plena, en la diseminación de sus nombres y de sus apariciones. Las sucesivas conquistas, las sucesivas imágenes fluyentes de la muchacha, no son sino formas de la mujer única, de la fuerza misteriosa en la que se cruzan lo imaginario y lo real para eclosionar en una forma de la superrealidad²⁹⁷.

Elitis no se contenta con multiplicar las imágenes de la mujer para diseminar sus huellas sobre el discurso y sobre el cosmos. Subraya, además, su secundariedad, su carácter icónico. Se refiere a ella explícitamente como arquetipo, nos hace ver que es imposible que esté *ahí*, refuerza la transparencia o la *significancia* de sus hipóstasis reflejándola bajo formas del arte, simulacros textuales o pictóricos que excluyen toda presencia ajena a la *espectralidad*. Es el vacío de su retracción lo que nos señala explícitamente con el dedo. Ello tiene como objetivo, entre otras cosas, preservar la *indemnidad* que estas muchachas deben operar en el cosmos. En la oda undécima de «La Pasión», justo antes de formular la utopía poética del «Profético», el Poeta hace referencia a las muchachas puras, virginales, cubiertas por la membrana protectora y transparente del «lino del mar» que parecería reduplicar el *himen*, como los «iconos» sobre los que se basará una nueva religiosidad griega sustentada en la fusión de elementos paganos y ortodoxos. Se trataría, pues, de imágenes de arte, simulacros o *re-revelaciones* de la verdadera Presencia, pero acaso también, si recordamos los versos de «El jardín ve» en que Elitis atribuye a la representación religiosa la capacidad de generar a (un) Dios, de factores de *resacralización*, *hiatos* de *revelabilidad* sobre cuya *atopía* y *ahistoricidad* podría fundarse una nueva revelación y, por supuesto, un nuevo *reorigen*: «Por iconos tendré a las muchachas inmaculadas / Vestidas solamente por el lino del mar»²⁹⁸. Ya hemos visto más arriba cómo en el poema «Arquetipo» una serie de imágenes pictóricas de la mujer ofrecen en perspectiva, en el círculo de su iconicidad *impropia* (dada su pertenencia a la esfera del *εἶδωλον*) y pasajera —pues en cada una de ellas la mujer aparece en una actitud o postura distinta— el imposible centro, el centro vacío, de una presencia *propia* que se elide. En «Helena de Creta, de frente y de

provenzales, que la idealizan hasta el punto de convertirla en un mero fantasma impersonal y arquetípico, IVANOVIC, V. (1991), pp. 978-980.

²⁹⁷ Cfr. CHÉNIEUX-GENDRON, J. (1984), p. 189.

²⁹⁸ «Εικονίσματα θά ᾗχω τ' ἀχαντα κορίτσια / Ντυμένα στου πελάγους μόνο το λινό», ELITIS, O. (2002), p. 166.

costado», Elitis adopta una técnica cubista para retratar, desde diferentes puntos de vista y bajo nombres diversos, a una mujer nuevamente impersonal. Pero, además de las representaciones pictóricas, que tienen su prolongación en los *collages* y cuadros del propio autor, este perspectivismo que pone el acento en los simulacros se manifiesta a menudo en listas de nombres femeninos que parecen querer configurar, en su acumulación, la auténtica figura de la muchacha sagrada. La iterabilidad del eterno femenino, su retirada semejante a la del sol tras los dobles y los simulacros que la dan a ver, que ahora más que nunca la *re-velan*, se remarca aquí con especial intensidad. Los nombres en que el arquetipo se dispersa y se reúne son a menudo inequívocamente griegos, extraídos incluso, en ocasiones, de la tradición literaria nacional. Todos los estratos de la lengua y de la historia confluyen en consecuencia sobre el cuerpo indecible de la mujer sin nombre, la mujer que no admite una invocación única, que no podría responder a una denominación simple en la medida en que se encuentra inmersa en la *significancia*. Ante cada una de estas designaciones, la mujer primordial retrocede unos pasos, se re-trae de inmediato regresando en un nombre alternativo, prolongando los indicios de su imposible presencia. Pues, al mismo tiempo, ¿dónde podría residir de manera más *propia* que en estos signos que reproducen su condición de huella? ¿En qué *lugar* podría *encontrarse* más adecuadamente que en esta escritura en perpetuo traspaso hacia sus otros? En «El Gloria», una lista de nombres de muchachas, nombres propios que en la acumulación y la multiplicidad han perdido dicha *propiedad*, trata de reflejar fielmente la condición huidiza e inaprensible de la divinidad femenina a la par que su inalienable grecidad²⁹⁹. Le precede una alusión a la mujer como espacio vacío, como ausencia que espera o recuerda una presencia, emblemática además en la figura literaria (secundaria e irreal, pues) de Aretusa, protagonista del poema renacentista cretense *Erotócrito*: «cual ventana vacía Aretusa / y el amor venido del cielo / vistiendo purpúrea clámide»³⁰⁰. Se diría que, aun cuando se ofrece como presencia visible o tangible, la mujer amada no cesa de ser una huella, no puede ser sino el simulacro artístico o literario, escritural, que se desvanecerá en cuanto el amor intente apropiársela. Es razonable pensar por lo tanto que la lista de nombres que viene casi inmediatamente después gravita en torno al marco vacío de esa ventana en que Aretusa no está aun cuando esté, dibujándolo en el envés de su escritura, tratando de atrapar algo que se escapa sin remedio: «Ersi, Mirtó, Marina, Helena,

²⁹⁹ Se trata de una de las listas que salpican regularmente las estrofas de «El Gloria», ristas de significantes griegos (nombres de árboles, vientos, montes, etc.) que parecen tratar de delimitar escrituralmente, como sellos sgnicos colocados en los extremos del mundo —de un modo que recuerda a la Creación cabalística relatada en el *Sefer Yetsirá*—, el cosmos textual griego.

³⁰⁰ «Σαν παράθυρο άδειο η Αρετούσα / και ο έρωτας έλθοντ' εξ οράνω / πορφυρίαν περιθέμενον χλάμυν», *Ibidem*, pp. 176-177.

Roxana, Fotiní, Ana, Alexandra, Cintia»³⁰¹. La historia, la literatura o la religiosidad griegas confluyen en sus distintas fases sobre esta serie que parece compendiar el poder de las muchachas de abrir el espacio de la grecidad, el espacio por tanto del *reorígen* sagrado y de la borradora *revirginizadora* de la historia, de la incesante *metaforicidad* (cualidad atribuible del mismo modo a los simulacros del sol), con la sola comparecencia de su cuerpo o su escritura, equiparados aquí en un blanco omniabarcador que los (re)inscribe sobre el mismo *haz*³⁰². Emperatrices bizantinas, heroínas clásicas, personajes novelescos, amantes de Safo presentes en sus poemas preclásicos, santas ortodoxas o sencillas muchachas de las islas (acaso conquistas del propio Elitis) se reúnen en este círculo de nominación³⁰³. Un círculo que se cierra con una nueva retracción en la estrofa siguiente: «una desvanecida como un sueño: Arignota»³⁰⁴, en referencia otra vez a un personaje de los poemas de Safo. Acompañados de la pequeña descripción de una escena donde se descubre, como si se la espiera, a cada joven en una actitud incitadora, aparecen también los nombres de una lista semejante en *El Pequeño Nautilo*, dentro de la sección denominada «Las instantáneas». Anula (diminutivo de Ana), Alexandra, Esperanza, Dímitra, Bilió, Inó, Popi, Anguela y Jariclia, son las muchachas que participan en esta galería de instantes privilegiados que el autor retrata junto a lugares de la geografía griega y experiencias de eternidad obtenidas en ellos³⁰⁵.

Algunos de estos nombres, sin embargo, se repiten con especial insistencia en las mujeres elitianas. Ocurre principalmente con Marina o Helena (Eleni)³⁰⁶, que aun cuando pretenden designar a una joven concreta sugieren la imposibilidad de una nominación *propia*, la iterabilidad de una muchacha sin rostro que va y viene en

³⁰¹ «Η Έρση, η Μυρτώ, η Μαρίνα, η Ελένη, η Ρωξάνη, η Φωτεινή, η Άννα, η Αλεξάνδρα, η Κύνθια», *Ibidem*, p. 177.

³⁰² Algo semejante puede leerse en el fragmento cuarto de «Con luz y con muerte», en *El Pequeño Nautilo*. La mera presencia de una muchacha blanca, desnuda, operará automáticamente un *reorígen* de la historia y generalizará los valores de la grecidad, *convirtiendo* a los occidentales: «Espero el momento en que [...] una / Muchacha proclamará en su cuerpo una revolución / Hermosa con voces trémulas y resplandores / De frutos devolviendo la historia / a su punto de partida / y hasta / Es posible que los francos se helenicen» («Περιμένω την ώρα που [...] ένα / Κορίτσι θα κηρύξει στο σώμα του επανάσταση / Ωραία με τρεμουλιαστές φωνές και λαμπηδόνες / Φρούτων ξαναφέροντας την ιστορία / Στην αφετηρία της / οπότεν / Πιθανόν και οι Φράγκοι να ελληνέψουν»), *Ibidem*, pp. 501-502.

³⁰³ En el «Comentario al *Axion Estí*», Elitis aclara que aquí aparecen «por su nombre también las figuras femeninas de mi mitología personal (Mirtó, Marina, Elena), así como las figuras de mujeres pertenecientes a la mitología plástica o poética griega (Aretusa, Liyerí-Mnisaretí, Arignota, etc.)» («Με τ' όνομά τους επίσης οι γυναίκες μορφές της ατομικής μου μυθολογίας (Μυρτώ, Μαρίνα, Ελένη) καθώς και μορφές γυναικών της ελληνικής πλαστικής ή ποιητικής μυθολογίας (Αρετούσα, Λυγερή-Μνησαρετή, Αριγνώτα, κ.λ.π.)», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 64.

³⁰⁴ «Μία χαμένη σαν όνειρο: Αριγνώτα», ELITIS, O. (2002), p. 177.

³⁰⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 538-539.

³⁰⁶ La forma moderna del nombre en griego, *Ελένη*, transcrito «Eleni», no excluye la referencia implícita a la Helena homérica. Elitis juega sin cesar con esta ambivalencia, reforzada por la coincidencia entre sus dos letras iniciales y las de la palabra *Ελλάδα*, Grecia. Veremos más adelante cómo todo ello interviene en la combinatoria que da lugar a su nombre, *Ελύτης*.

epifanías dispersas y precarias. Acaso por ello en «Siete días para la eternidad», texto de *Seis y un remordimientos por el cielo* y contemporáneo por tanto del *Axion Estí*, el Poeta necesita ambos nombres para invocar a sus amantes, que se dan bajo el título de *Las Metamorfosis*, es decir, bajo una transformación perpetua que no impide —acaso propicia— que se las considere un factor más de eternidad: «“Las Metamorfosis” de las mujeres que he amado sin esperanza: Eco: ¡Ma-ri-naaaa! ¡He-le-naaaa!»³⁰⁷. Ya en su primer libro, *Orientaciones*, aparecían dos poemas con los títulos respectivos de «Helena» y «Marina de las rocas». Jeffrey Carson ha estudiado las diversas facetas del eterno femenino elitiano que se ofrece bajo este último nombre. Figura en la que comparece el mar como la linfa primigenia que se ha identificado siempre con la femineidad arquetípica, hay mucho en ella de la Core marmórea pero ingravida que sobrevuela Grecia sancionando desde hace siglos su especificidad *sobre-natural*. Eterna como el mar, Carson entiende que su nombre sugiere la advocación de la Virgen como *Stella Maris*, y que bajo sus múltiples apariciones podemos descubrir a la Diosa Blanca de Robert Graves o al *anima jungiana*³⁰⁸. Marina aparece en efecto entre los anagramas del *Axion Estí* representando a la femineidad arquetípica, u oculta escrituralmente en el nombre de otro personaje emblemático al respecto, María Nefeli³⁰⁹. Pero resulta imposible detener el círculo de la nominación en uno u otro término. No hay hiperónimos en esta serie horizontal compuesta de un infinito número de hipónimos. Otros nombres podrían reivindicar la misma posición que Carson concede a Marina. Es el caso, por ejemplo, de Mirtó, palabra en la que resuena «mirto», uno de los símbolos más habituales del sexo femenino y su potencia cósmica y *resacralizadora* en la poesía elitiana. Evocadora acaso de la hembra mítica a la que Gérard de Nerval había dedicado un siglo antes un célebre soneto³¹⁰, Mirtó es la prostituta sagrada que en el

³⁰⁷ «“Της Μεταμορφώσεως” των γυναικών που αγάπησα χωρίς ελπίδα: Ηχώ: Μα-ρί-ναaaa! Ε-λέ-νηηη!», *Ibidem*, p. 199.

³⁰⁸ Cfr. CARSON, J. (1986), pp. 439-456.

³⁰⁹ Ello puede percibirse especialmente en el anagrama que ambos personajes, María y el Antifonista, leen sobre una estela funeraria en «La presencia». En ese anagrama, el nombre de María Nefeli ha sido descompuesto en tres elementos, el primero de los cuales es fácilmente identificable como Marina, mientras que en el tercero podríamos leer acaso las letras iniciales de «Eleni». El segundo, Efi, es también un nombre de mujer, lo cual puede llevarnos a la conclusión de que toda figura femenina, incluso las más arquetípicas como Marina o María Nefeli, que parecerían *unificar* en un *haz* todas las hipóstasis, necesitan *desapropiarse*, diseminarse en una serie de nombres que les impidan clausurarse sobre la identidad o la presencia: «ARIMNA... como si aún estuviese viendo las letras grabadas dentro de la luz... ARIMNA EFI EL...» («APIMNA... σαν να τα βλέπω ακόμη χαραγμένα τα γράμματα μέσα στο φως... APIMNA ΕΦΗ ΕΛ...»), ELITIS, O. (2002), p. 361.

³¹⁰ Se trata del soneto «Myrtho», nombre femenino aparentemente inventado, donde una mujer-diosa ficticia y arquetípica desencadena fenómenos cósmicos: «Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert... / C'est qu'hier tu l'avais touché d'un pied agile, / Et de cendres soudain l'horizon s'est couvert». Aún más sintomático resulta que esta diosa-muchacha sea pintada como la potencia griega portadora de una *luz otra* en su «front inondé des clartés d'Orient» capaz de aportar una suerte de embriaguez sagrada a la modernidad europea: «C'est dans ta coupe aussi que j'avais bu

«Profético» se dirige al Poeta —como antes había hecho el sol— para preguntarle lo que ve en el siglo futuro, pero también la diosa-niña que lo ocupa ya convertida en estatua blanquísima sobre la plaza central de Delos, una de las señales y operadoras de la *indemnidad* griega³¹¹: «Veo a la pequeña Mirtó, la prostituta de Síkinos, erigida en estatua de piedra en la plaza del Mercado con las Fuentes y los Leones rampantes»³¹². Cabe pensar que es también ella, por tanto, la Eva futura, cuerpo de luz en cuyo contacto amoroso —que ha de darse bajo la forma de una veneración religiosa, de una retracción de la presencia tras el *himen* del secreto y la santidad— se producirá la *revirginización* conducente al nuevo paraíso al final del texto, el *punto cero* de la historia que inaugurará la utopía *poiética*, griega: «Y el último de los hombres dirá su primera palabra, que crezca la hierba, que surja la mujer a su lado como un rayo de sol. Y de nuevo adorará a la mujer y la tenderá sobre la hierba tal como ha sido dispuesto. Y los sueños cobrarán venganza, ¡y sembrarán generaciones por los siglos de los siglos!»³¹³. En «El Gloria» reaparece entre los elementos del paraíso textual. Lo hace sobre la tapia de una iglesia en las islas, sentada sobre el blanco de la cal desinfectante, como si fuera «un ocho» (¿no es un «ocho tumbado» el signo que representa lo *imposible*, lo irrepresentable por antonomasia, aquello que no tiene fondo en su *construibilidad*: el infinito?) o un cántaro (receptáculo del misterio, isomorfo de la ípsilon, la «letra más griega»), sosteniendo en la mano lo que acaso sea un sombrero de paja para protegerse contra el sol, o bien una espiga que la equipara a las representaciones clásicas sobre ánforas: «Loada sea en el poyete de piedra / Mirtó apoyada frente al mar / como un hermoso ocho o como un cántaro / con el sombrero para el sol en una mano»³¹⁴. Dos son los nombres asociados a textos concretos, sin embargo, en que Elitis parece remarcar de muy variadas maneras las valencias de la femineidad mediadora: su valencia por una parte arquetípica, proteica e imaginal y, por otra, su grecidad consustancial. Se trata

l'ivresse, / Et dans l'éclair furtif de ton oeil souriant, / Quand aux pieds d' Iacchus on me voyait priant, / Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce», NERVAL, G. (2004), pp. 52-54.

³¹¹ En esta misma época, en el poema «Siete días para la eternidad» que acabamos de ver, Mirtó representa asimismo la fuerza de la justicia capaz de borrar con su inocencia el mal de la historia: «De mañana, en el Templo del Moscóforo. Digo: que la hermosa Mirtó se vuelva tan verdadera como un árbol; y que su cordero, mirando a mi asesino fijamente a los ojos, por un instante, castigue al amargo futuro» («Πρωί, στο Ναό του Μοσχοφόρου. Λέω: να γίνει αληθινή σαν δέντρο η ωραία Μυρτώ· και τ' αρνάκι της, κοιτάζοντας ίσια στα μάτια το δολοφόνο μου, για μία στιγμή, να τιμωρήσει το πικρότατο μέλλον»), ELITIS, O. (2002), p. 198.

³¹² «Βλέπω τη μικρή Μυρτώ, την πόρνη από τη Σίκινο, στημένη πέτρινο άγαλμα στην πλατεία της Αγοράς με τις Κρήνες και τα ορθά Λεοντάρια», *Ibidem*, p. 168.

³¹³ «Και τον πρώτο λόγο του ο στερνός των ανθρώπων θα πει, ν' αψηλώσουν τα χόρτα, η γυναίκα στο πλάι του σαν αχτίδα του ήλιου να βγει. Και πάλι θα λατρεύει τη γυναίκα και θα την πλαγιάσει πάνου στα χόρτα καθώς που ετάχθη. Και θα λάβουνε τα όνειρα εκδίκηση, και θα σπείρουνε γενεές στους αιώνες των αιώνων!», *Ibidem*, p. 169.

³¹⁴ «ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙ στο πέτρινο πεζούλι / αντικρύ στο πέλαγος η Μυρτώ να στέκει / σαν ωραίο οκτώ ή σαν κανάτι / με την ψάθα του ήλιου στο ένα χέρι», *Ibidem*, p. 174.

del breve ensayo «Milta o el arquetipo», aparecido en 1992 en «Las pequeñas epsilon», y del poemario *María Nefeli*.

El título del primero de ellos no deja lugar a dudas: Elitis reconoce ya aquí, como en el poema «Arquetipo», la irrealidad o la idealidad —de todo menos platónica, no obstante— de la figura femenina. No se trata, pues, ni podría tratarse, de una presencia plena, sino de una suerte de iterabilidad irreductible que, al modo del sol oculto, se disemina en «mil imágenes». Las muchachas que encontramos habitualmente, que amamos, que contemplamos arrobados, no se encuentran ahí *en su propio nombre* (en su *nombre propio*), sino en nombre siempre de un otro, del Uno (la mujer única, inaccesible) que deja a través de ellas sus marcas sobre la materia, sobre el cuerpo de la realidad. Son el órgano de una mediación angélica de la que acaso no sean siquiera conscientes. Ya en un fragmento de «Las muchachas» escrito en 1944, en el período álgido de su vinculación al surrealismo, Elitis se había referido a esta arquetipicidad que se muestra tras cada una de sus apariciones, que las utiliza como instrumento de emisión desde una instancia indecible y las construye como un *cruce de lugares* cuyo valor reside no tanto en la semántica que se frustra en el gesto de su *metaforicidad*, sino en la sintaxis que articulan: «Y es cierto: una piedra, una planta, una muchacha, si en el fondo tienen una vida propia, independiente de la perturbación o imperturbabilidad de su superficie, ello significa ya que la Poesía, y en general el Arte, nos causan equivocadamente la impresión de estar añadiendo o alterando o trascendiendo la vida cuando, en realidad, no hacen más que revelar una parte de su esencia más profunda o reflejar, lisa y llanamente, con una capacidad mimética instintiva, su funcionamiento maravilloso. Una piedra o una planta o una muchacha... una muchacha o muchas muchachas... Expliquémonos: no se trata de la parte de la belleza común que ellas mismas desean y les halaga, en mi opinión, tener; se trata de la otra, de la parte desconocida que las convierte en instrumentos de orquestación de una música cósmica, que hace de ellas puntos de confluencia entre múltiples encantos contrapuestos, que las transforma en lugares donde la presencia humana encuentra ocasión de expresar toda su ternura, de apiadarse aun de la cosa más pequeña, hasta que su terrible crueldad avanza inapelablemente, siempre joven y fuerte, asimilando la muerte en su sangre. En efecto, es preciso ir más allá de su vanidad adquirida y externa para comprobar con cuánta elocuencia habla la vida a través de sus sobresaltos y sus vaivenes, la misma vida que, mientras nosotros nos sentamos a escribir sobre el papel una sarta de quejas sobre su silencio, nos esquivo y se arranca a hablar, hasta que no puede más, con miles de destellos cargados de sentidos, a través de estas criaturas que jamás han sospechado el papel que desempeñan ni han afrontado la enorme responsabilidad de la fascinación que ejercen, sino que la transportan día y noche de un lado para otro,

con la mayor facilidad y el mayor peligro»³¹⁵. En «Milta o el arquetipo», publicado casi cinco décadas después, Elitis persiste en este dogma surrealista de las muchachas como focos de una fascinación irresistible que las trasciende y se canaliza a través de sus cuerpos. Una cierta *mimesis de lo imposible* equiparada a la propia operación po(i)ética se da ya en ellas. Pero el texto añade algo más: parece manifestarse en él el continuo empeño elitiano por hacer de los emblemas, retóricos o simbólicos, del surrealismo, la materia que conforma y define el cosmos griego, que lo ha definido siempre, que se imbrica en las hebras de su textualidad y compone una alternativa poderosa al pensamiento de las Luces. No faltan, desde el inicio, equiparaciones implícitas entre el arquetipo de la femineidad y la luz o el sol griegos. Como el mediodía, elusividad plena del sol, en el texto de Tétiade, la muchacha-poema, el elemento que como la transparencia se *indecide* entre lo formal y lo temático, entre lo sintáctico y lo semántico, borrando los límites teleológicos de lo existente, logra abolirlo todo, absorberlo en su mirada abismal: «Cuando la humanidad entera se esfuerza día y noche por hacer la vida más fea, una muchacha un tanto asilvestrada, con el pelo rizado y la falda plisada, se escapa por los grifos, así, descalza sobre las baldosas, para levantar la vista y mirarte. Eso basta para revocarlo todo. Es la muchacha poema, el arquetipo»³¹⁶. La muchacha no está, pues, *ahí*, no nos mira en la medida en que no es sino un cuerpo prestado, el *cuerpo de la luz* a través del que una dimensión elusiva, acaso el sol oculto que desencadena la transparencia griega, instituye una mirada ab-soluta, carente de origen y de *telos*, el puro tránsito de una *significancia* que no encuentra dónde detenerse. Milta es, sin

³¹⁵ «Κι αλήθεια: μία πέτρα, ένα φυτό, ένα κορίτσι, αν κατά βάθος έχουνε μία δική τους ζωή, ανεξάρτητη από την ταραχή ή την αταραξία της επιφάνειάς τους, ετούτο σημαίνει κιόλας ότι η Ποίηση και γενικά η Τέχνη μάς δημιουργούν σφαλικά την εντύπωση ότι προσθέτουνε ή παραλλάζουνε ή ξεπερνούνε τη ζωή ενώ, στην πραγματικότητα, δεν κάνουν παρά ν' αποκαλύπτουν ένα μέρος από τη βαθύτερη ουσία της ή ν' αποδίδουν απλά και μόνο, με μίαν ένστικτική μιμητική ικανότητα, τη θαυμαστή λειτουργία της. Μία πέτρα ή ένα φυτό ή ένα κορίτσι... ένα κορίτσι ή πολλά κορίτσια... Να εξηγήσουμε: δεν πρόκειται για το μέρος της τρέχουσας ομορφιάς, που τα ίδια φιλοδοξούν, και κολακεύονται, πιστεύω, να έχουν· πρόκειται για το άλλο, το άγνωστο εκείνο μέρος, που τα μεταβάλλει σε όργανα ενορχήστρωσης μίας πανγήινης μουσικής, που τα κάνει σημεία συνάντησης πολλών αντίξοων γοητειών, που τα μετατρέπει σε τόπους όπου η ανθρώπινη παρουσία βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει όλη της την τρυφερότητα, να συμπονέσει ακόμη και το παραμικρότερο πραγματάκι, ως τη φοβερή της σκληρότητα να προχωρεί ολοένα μπροστά, νέα πάντοτε και δυνατή, αφομοιώνοντας μες στο αίμα της το θάνατο. Πραγματικά, πρέπει να ξεπεράσει κανένας την επίκτητη κι εξωτερική ματαιοδοξία τους για να δει τί εύγλωττα που μιλάει μέσ' από τ' αλαφιάσματα και τις αλλαξοκαιριές τους η ζωή, η ίδια που, όταν εμείς καθόμαστε και γράφουμε στο χαρτί ένα σωρό παράπονα για τη σιωπή της, μας περιπαίζει και φλυαρεί, με χίλιες πολυσήμαντες, ως εκεί που δεν παίρνει άλλο, λάμψεις, μέσ' απ' αυτά τα πλάσματα που ποτέ δεν υποψιάστηκαν τον πραγματικό ρόλο που παίζουνε μήτε αντιμετώπισαν ποτέ την τεράστια ευθύνη της σαγήνης τους παρά τη μετατοπίζουνε μέρα-νύχτα εδώ κι εκεί, με τη μεγαλύτερη ευκολία και το μεγαλύτερο κίνδυνο», ELITIS, O. (2000), pp. 166-167.

³¹⁶ «Milta o el arquetipo»: «Όταν μία ολάκερη ανθρωπότητα νυχθημερόν μοχθεί να κάνει τη ζωή ασκημότερη, ένα κορίτσι κάπως αγριωπό, με σγουρό μαλλί και σκισμένο φουστάνι, ξεφεύγει απ' τις στρόφιγγες, έτσι, ξιπόλητο πάνω στις πλάκες, για να σηκώσει το βλέμμα του και να σε κοιτάζει. Αυτό αρκεί για ν' αναίρεσει τα πάντα. Είναι το κορίτσι ποίημα, το αρχέτυπον», ELITIS, O. (1993), p. 263.

embargo, el nombre nuevamente *impropio* que recibe. Se trata de una forma inmortal, visible en mil imágenes, irreductible al tiempo o a la historia, huella de cierta *indemnidad* o inmortalidad que seguirá reproduciéndose eternamente en torno al Mediterráneo, sancionando la estética inclausurable —un valor superior en estos lares a la ontología, la epistemología o la política— que le prescribe su luz: «Como Milta para mí; se me apareció por primera vez en Cermís, en Mitilene, con un cántaro en la mano; después en Paros, en una callejuela de Parikiá, en pleno mediodía; más tarde en Aix-en-Provence, tras las rejas de un jardín repleto de glicinas; luego en Córdoba, vendiendo cigarros americanos en la esquina del hotel; de nuevo en Assuan, en un patio sucio, y finalmente en Sérifos, bajando a saltitos de la capital a Livadi —inmortal—: dentro de mil años —¿qué apostamos?— seguirá vertiendo agua en una palangana en algún lugar de Ierápetra o de Marrakech, quién sabe, pero siempre alrededor del Mediterráneo. ¿Por qué? Porque es como el olivo o como el naranjo. Ignora su aceite y se contenta con una nobleza invisible»³¹⁷. Milta es cambiante, líquida, elude su propia determinación, no se cierra jamás sobre una identidad o una imagen de-finida, se suspende en una dialéctica imprevisible entre ausencia y presencia y se escinde disociando la mirada; se comporta en definitiva como el poema, al modo de un sistema solar cuyo centro vacío incita a un giro interminable, a un *heliotropismo* que decreta la centralidad de los márgenes: «Comoquiera que sea, el Arquetipo Milta *está ahí*»³¹⁸. Hecha de piedra siempre vuelta hacia el mar, idéntica a una anémona marina. Ciertos días, pongamos martes y viernes, su cabeza cambia de forma, como si llevara sombrero, un sombrero de paja enorme, como acostumbra. Otros días, el jueves, por ejemplo, se la ve desnuda estirándose hacia atrás, tanto que sus cabellos pétreos se confunden con las rocas. Es imposible dibujarla con nitidez. Los fines de semana, por supuesto, desaparece. Pero el lunes ahí la tienes de nuevo, inclinándose ligeramente hacia delante y levantando el brazo derecho, como señalando las hileras de barcas atracadas al fondo, relucientes, de un rojo y azul intensos. Aparte, también está el miércoles. Y el miércoles Milta crece hasta el doble de su estatura y se mantiene en pie inmóvil con

³¹⁷ «Όπως για μένα η Μίλτα· που μου παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη Θερμή της Μυτιλήνης μ' ένα λαγίγι στο χέρι· αργότερα στην Πάρο, σ' ένα στενό της Παροικιάς, το καταμεσήμερο· κι ύστερα στο Aix-en-Provence, πίσω από τα κάγκελα ενός κήπου γιομάτου γλυσίνες· ύστερα πάλι στην Κόρδοβα, να πουλάει αμερικάνικα τσιγάρα στη γωνιά του ξενοδοχείου· και πάλι στο Ασσουάν, μέσα σε μία βρωμερήν αυλή· τέλος στη Σέριφο, να κατεβαίνει από τη Χώρα στο Λιβάδι με μικρά πηδηματάκια —η αθάνατη· Μετά από μία χιλιετία —στοίχημα— θ' αδειάζει πάλι νερό σε μία τσίγκινη λεκάνη κάπου στην Ιεράπετρα ή στο Μαρακές, άγνωστο, πάντως γύρω τριγύρω στη Μεσόγειο. Γιατί; Γιατί είναι σαν την ελιά ή σαν το νεράντζι. Αγνωσεί το λάδι της και αρκείται στην αφανή ευγένεια», *Ibidem*, pp. 263-264.

³¹⁸ Pero cabría preguntarse, como hemos hecho hasta ahora: ¿dónde *ahí*? ¿Por qué subraya Elitis este predicado que concede un imposible *lugar* al *espectro* de la femineidad arquetípica? ¿Es ese *ahí* el *ahí* de una *atopicidad* rastreable en la textualidad, en la poesía, en Grecia o en la experiencia de lo griego?

sus robustas piernas, como en las esculturas de Maillol. Entonces, desde donde la estás mirando, la ves de pronto transportada sobre lo alto de un tejado, a millas de distancia y sin embargo nítida, siempre en la misma postura, casi hierática. Por no hablar de que puede que al mismo tiempo la veas sobre las chapas del bar de la playa; y en la carretera, un poco antes de la gasolinera —eso es lo de menos. Lo importante es que permanece en la playa y da la impresión de incitar al poniente a llegar con tal fuerza que los pliegues de su falda resuenen. Así, el poema continúa»³¹⁹. Pero, además del gesto sintáctico o estético —en definitiva, técnico, operador de una *sobrenaturalidad*— que emblematiza la *metaforicidad* griega, Milta constituye la marca que ha espaciado desde tiempos inmemoriales todas las hipótesis, históricas, expresivas o literarias, de la grecidad. Es el filamento eterno —eterno en lo inmarcesible de sus repeticiones— que atraviesa, unificándolos suprahistóricamente, todos los estratos de lo griego: «¿Pero, entonces, Milta? Milta [...] es eterna. Desprecia las alegrías inútiles y es, sin saberlo, cristiana antes de Cristo, es decir, griega de la Coiné, traída directamente de Alejandría. Los Meleagros dan muestras de haberla intuitido, y quizá también, a su manera, el Nuevo Testamento»³²⁰. Es más: sobre ella, sobre el *cruce* signico, (i)legible, que representa, todos los sucesos históricos de la grecidad, aliviados de su temporalidad, pueden leerse compendiados como sobre un ideograma³²¹: «Así, el poema continúa. Continúa y habla de los sufrimientos del helenismo, de los curas ahorcados, de los codsabasíes de bombachos y fez enorme, de Capodistria, de Spíridon Luis, el campeón olímpico, de la Revolución Cretense, de las epopeyas del 12 y el 13, de Elefcerios Veniselos, de las casas de Pikionis. Jamás he logrado aprenderme todo eso de memoria. No sé de historia, pero conozco al dedillo las reacciones que han

³¹⁹ «Όπως και νά 'ναι, η Μίλτα το Αρχέτυπον είναι εκεί. Από πέτρα παντοτινά στραμμένη κατά το πέλαγος, ίδια θαλασσινή ανεμώνη. Ορισμένες μέρες, ας πούμε Τρίτη και Παρασκευή, το κεφάλι της παίρνει άλλο σχήμα, σαν να φοράει καπέλο —μία πελώρια ψάθα, όπως το συνηθίζει. Άλλες πάλι, Πέμπτη π.χ., τη βλέπεις γυμνή να τεντώνεται προς τα πίσω, τόσο που τα πέτρινα μαλλιά της να συγχέονται με τους βράχους· αδύνατον να τη σχεδιάσεις καθαρά. Τα Σαββατοκύριακα, φυσικά, γίνεται άφαντη. Αλλά τη Δευτέρα, νά σου την πάλι, που σκύβει ελαφρά προς τα εμπρός και υψώνει το δεξί χέρι, σαν να δείχνει τις αραγμένες στο βάθος ψαρόβαρκες, λαμπερές, με κάτι δυνατά μπλε και κόκκινα. Εξάλλου υπάρχει και η Τετάρτη. Την Τετάρτη λοιπόν η Μίλτα μεγαλώνει δυο φορές το μπόι της και στέκει ασάλευτη με γάμπες βαριές, όπως στα γλυπτά του Maillol. Οπότε, και που κάθεσαι και την παρατηρείς, τη βλέπεις άξαφνα μετατοπισμένη, ψηλά πάνω σε μία στέγη, μίλια μακριά, ωστόσο ευδιάκριτη, και στην ίδια πάντα στάση, τη σχεδόν ιερατική. Αφήνω ότι την ίδια στιγμή μπορεί να τη δεις και πάνω απ' τους τσίγκους του παραλιακού καφενείου· και στον δημόσιο δρόμο, λίγο πριν το βενζινάδικο —δεν έχει σημασία. Η σημασία είναι ότι παραμένει στην παραλία, και δίνει, θά 'λεγες, θάρρος στο πουνέντε, να φτάνει με τέτοια δύναμη, που οι πτυχές του φουστανιού της να πλαταγίζουν. Έτσι, το ποίημα συνεχίζεται», *Ibidem*, p. 265.

³²⁰ «Αλλά τότε η Μίλτα; Η Μίλτα [...] είναι αείζωη. Απεχθάνεται τις άχρηστες χαρές, και είναι χωρίς να το ξέρει χριστιανή προ Χριστού, δηλαδή Ελληνίδα της Κοινής, κατευθείαν φερμένη από την Αλεξάνδρεια. Οι Μελέαγροι δείχνουν να την υποψιαστούν, εαν όχι, με τον τρόπο της, και η Καινή Διαθήκη ακόμη», *Ibidem*, p. 264.

³²¹ Cfr. al respecto CUTRIANU, E. (2002), p. 232.

generado la historia»³²². Un fuerte valor etnicista, un factor exclusiva y profundamente griego, reside pues en la imagen mediadora y proteica del arquetipo femenino que Elitis toma prestado (acaso, en su opinión, recupera o se reapropia) del surrealismo. No faltan otras manifestaciones de la diosa-niña —a la que me referiré enseguida— en tanto encarnación del helenismo, sus realizaciones y sus vicisitudes históricas, como por ejemplo el poema «Pequeña mar verde»³²³.

María Nefeli carece por sí misma de un perfil tan etnicista. Sólo formalmente, según hemos visto en capítulos anteriores, puede considerarse representante de los valores —estéticos, ontológicos, *políticos*— griegos. Aglutina sin embargo, bajo su nombre aparentemente único, todos los rasgos del eterno femenino elitiano. En lo que Andonis Decavales ha denominado en el título de uno de sus artículos su «cambiante mismidad», parece emblematizar por sí sola la fluencia de la mujer única y múltiple a lo largo de la obra de Elitis, como si constituyera el microcosmos en que todas las máscaras de lo femenino van a congregarse una vez más. Símbolo en su pureza y su blancura de la poesía y del impulso *poiético* que habita en toda forma del *hiato*, María Nefeli³²⁴ es también la mujer guía, la mediadora, la que se disemina en mil imágenes, la seductora y la santa, la virgen y la concubina sagrada, la presente y la ausente, la instancia indecible, *otro* del signo, que nos religa a lo Abierto, y la propia intersticialidad de la estructura significativa, el *cruce* de *lugares* que se instituye en espacio de fundación de la *utopía* o *atopía* del arte (que es en este período para Elitis el único proyecto político aceptable y respetuoso con la condición profunda de la grecidad), la sede de una perpetua *construibilidad poiética* y la huella que impide la clausura del mundo sobre una identidad exclusiva. Una dialéctica irresoluble la inscribe: la que se da entre su epifanía (imaginal, en tanto *fantasma* o simulacro) y su desaparición, la que le impide *estar ahí* en ningún momento y la borra en el instante mismo en que vamos a atraparla. Es María la Nube, nube no sólo de su blancura intersticial o de los velos que nos impiden (y nos permiten) ver lo sagrado que en ella se *re-vela*, sino también de la evanescencia inmaterial que escapa a toda fijación, que cambiando de forma sin cesar elude cualquier intento de captura y prolonga indefinidamente la excitación y el deseo³²⁵. Es el *retejerse* del *himen* en

³²² «Έτσι, το ποίημα συνεχίζεται. Συνεχίζεται και λέει για τα πάθια του ελληνισμού, για τους παπάδες που απαγχονιστήκανε, για τους κοτζαμπάσηδες με τη βράκα και το πελώριο φέσι, για τον Καποδίστρια, για τον Λούη τον ολυμπιονίκη, για την Κρητική Επανάσταση, για τις εποποιίες του '12-'13, για τον Ελευθέριο Βενιζέλο, για τα σπίτια του Πικιώνη. Δεν κατάφερα όλ' αυτά να τ' αποστηθίσω ποτέ μου. Δεν ξέρω από ιστορία, μολονότι ξέρω καταλεπτώς τις αντιδράσεις που δημιουργήσανε την ιστορία», ELITIS, O. (1993), p. 266.

³²³ Cfr. ELITIS, O. (2002), p. 213.

³²⁴ Cfr. el análisis parcial de esta figura en 2.1.2.1.c.

³²⁵ Marios Víronas Raísis ha analizado parcialmente la polisemia de esta nube: nube que varía con el viento, aérea y grácil, nube de la muerte o la tristeza, nube cristiana que contiene un ángel o señala el

incontables imágenes o nombres, escrituras que difieren su entrega y la *revirginizan* preservándola intacta aun cuando se someta a la relación carnal. María Nefeli siempre vuelve, da a luz el cosmos en «La partenogénesis» pero, al igual que la Virgen —cuyo nombre comparte—, regresa intacta: retrayéndose lejos de nuestro alcance, más allá del *himen*, se re-trae sobre su superficie, regresa pura como la primera vez para volver a poner en marcha la historicidad de la escritura o el círculo de la imaginalidad³²⁶. Para volver, en definitiva, a retirarse tras la nebulosa de su propia fenomenalidad. ¿Qué la diferencia, en este aspecto, del sol? ¿No es la nube el objeto encargado de velar el sol, no hemos de suponer que detrás de esta nube que se recompone una y otra vez a despecho de sus quiebras y sus rupturas descansa el sol oculto, no se escribe pues María Nefeli sobre una lógica solar, sobre una metafórica cuya función principal es dar testimonio de la instancia indecible que trabaja el discurso y la fenomenalidad del mundo? ¿No *re-vela* el sol María Nefeli o incluso se escinde entre una identificación con él como el *otro* del signo en incesante retracción y una *signicidad heliotrópica* que lo da a ver en sus máscaras o en su invisibilidad? ¿No es, en este sentido, un *cuerpo de la luz*? En el texto inaugural del libro (sintomáticamente titulado «La presencia»), el Antifonista, *alter ego* del poeta (o del Poeta), pone de manifiesto ya su simultánea ubicuidad y *atopicidad*, así como la elusividad que le impide poseerla y que dibuja la misma sintaxis, la misma operación, que hemos leído ya en la proliferación de los dobles del sol y en la (i)legibilidad de la metafísica-metafórica solar: «La he visto en todas partes. Con un vaso en la mano mirando al vacío. Escuchando discos tumbada en el suelo. Andando por la calle con pantalones anchos y una gabardina vieja. Delante de los escaparates de los niños. Más triste entonces. Y en las discotecas, más nerviosa, mordiendo las uñas. Fuma incontables cigarrillos. Es pálida y hermosa. Pero si le hablas ni siquiera te escucha. Como si estuviera ocurriendo algo en otra parte —algo que sólo ella oye, y se asusta. Estrecha tu mano, llora, pero no está *allí*. Jamás la poseí ni obtuve nada de ella»³²⁷. Elitis subraya la palabra «allí» como si quisiera resaltar la conmoción de toda posibilidad del *lugar* que, al igual que el sol o la transparencia, representa María

lugar donde se encuentra lo divino, o bien la nube del misterio que se opone a la claridad de las Luces o incluso de la luz del sol, cfr. VÍRONAS RAÍSSIS, M. (1983), p. 339.

³²⁶ En «Ποιητικοί προβληματισμοί στη *Μαρία Νεφέλη* ή η αρπαγή της ποίησης», Mijalis Tsianicas se ha referido a esta confluencia de valores contrarios, visibilidad e invisibilidad, aparición y retracción, sexualidad y virginidad, sugiriendo que se trata de algo más que la clásica *coincidentia oppositorum*, en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 367.

³²⁷ «Παντού την είδα. Να κρατάει ένα ποτήρι και να κοιτάζει στο κενό. Ν' ακούει δίσκους ξαπλωμένη χάμουν. Να περπατάει στο δρόμο με φαρδιά παντελόνια και μία παλιά γκαμπαρντίνα. Μπροσ από τις βιτρίνες των παιδιών. Πιο θλιμμένη τότε. Και στις δισκοθήκες, πιο νευρική, να τρώει τα νύχια της. Καπνίζει αμέτρητα τσιγάρα. Είναι χλωμή κι ωραία. Μ' αν της μιλάς ούτε που ακούει καθόλου. Σαν να γίνεται κάτι αλλού —που μόνο αυτή τ' ακούει, και τρομάζει. Κρατάει το χέρι σου σφιχτά, δακρύζει, αλλά δεν είναι *εκεί*. Δεν την έπιασα ποτέ και δεν της πήρα τίποτα», ELITIS, O. (2002), p. 360.

Nefeli. ¿Dónde está entonces? ¿Existe un dónde o un cuándo para su aparición, o más bien se encuentra tendida *entre* un antes y un después de sí misma, a la vez en sí y fuera de sí, miembro a la par de la pareja femenino-masculino que aparece representada en la tipografía del libro (compuesto por poemas alternativos, en página izquierda y derecha, de María Nefeli y el Antifonista) y bisagra del blanco que los separa, *khora* indecible que determina la diferencia y constituye la matriz de todo nacimiento? En el «Himno a María Nefeli» que el Antifonista le dedica, vuelve a ponerse de manifiesto su dispersión, su dialéctica entre ausencia y presencia, así como su imposibilidad de recibir un nombre *propio*. Pero ahora la muchacha es la huella de una promesa, ha de surgir, posterior a sí misma, del trazo del poeta: «Ahora voy a extender mis brazos abiertos / y dentro de las corrientes que trazaré / sin acercarte aparecerás / Iris María Nefeli / verde en los grandes almacenes de la moda / violeta en los cafés subterráneos / roja en los entierros de los pobres / y azul en el sueño de los bebés; // Iris María Nefeli / con el camisón al viento / voladora y adormecida / como en un cuadro de Leonora Finni / crisálida de mi sueño»³²⁸. María Nefeli carece, en efecto, de *nombre propio*. Incluso estas dos palabras que sugieren el nombre y el apellido de una muchacha concreta, actual y existente, el nombre que podría figurar en el pasaporte de una joven griega, no son sino prestadas. María alude a la Virgen (la mediación entre el hombre y lo divino, su encarnación sin pérdida del *himen* que también esta heroína representa), a la más habitual denominación entre las muchachas griegas (tiene un valor, por tanto, arquetípico) y a la cercanía con Marina y con el nombre latino del mar, ese magma indistinto del que todo surge y que tradicionalmente ha servido para simbolizar lo femenino. Nefeli, como hemos visto más arriba, remite al sustantivo común que significa «nube» y que posee además otras diversas acepciones, como «trampa para pájaros», aparte de a la diosa clásica Nefele. Pero los nombres de María Nefeli se acrecientan y se multiplican, prestados asimismo y «parlantes». María es, por ejemplo, Iris, la mensajera de los dioses que ejerce de guía celeste³²⁹ y equipara a la heroína con otras formas femeninas de la comunicación con el misterio, por ejemplo Beatriz o Ariadna³³⁰; otras veces es

³²⁸ «Τώρα θα τεντώσω τ' ανοιχτά μου μπράτσα / και στα ρεύματα μέσα που θα σχηματίσω / δίχως να σιμώνεις θα φανείς / Iris Μαρία Νεφέλη / πράσινη στα μεγάλα καταστήματα των νεοτερισμών / μενεξεδιά στα υπόγεια καφενεία / κόκκινη στις κηδείες των φτωχών / και γαλάζια στον ύπνο των νηπίων. // Iris Μαρία Νεφέλη / με το νυχτικό στον άνεμο / ιπταμένη και αποκοιμισμένη / σαν σε πίνακα της Leonora Finni / χρυσαλλίδα του ύπνου μου», *Ibidem*, pp. 381-383.

³²⁹ Cfr. DECAVALES, A. (1982-1983), p. 40.

³³⁰ Cfr. POLITI, D. (1979), pp. 56. En los poemas iniciales, «El bosque de los hombres» y «El estigma», María se erige en la guía que ha de conducir al Poeta como «fanal de tormenta» más allá de la confusión de su época, hasta la revelación de la verdad y la trascendencia que han de entrar en él a través de las incisiones o hendiduras que ella misma trazará sobre su cuerpo: «No temas / con mi mano por delante como fanal de tormenta / te conduciré / y te embestiré; / mis uñas penetrarán en tu carne / la verdad —¿no es eso lo que dicen?— es dolorosa / y necesita, que lo sepas, de tu sangre / necesita de tus heridas; / sólo por ellas pasará —si pasa / alguna vez la vida que en vano buscabas /

Selene (secundariedad lunar) o Electra. Pero, como hemos visto algunas páginas más arriba, su mismo *nombre propio* admite una reescritura, contiene otros nombres en los que se dispersa, aparece anagramatizado en una estela funeraria ancestral que da a leer en él tres nombres o simulacros de nombres: «ARIMNA EFI EL...», que podríamos interpretar como Marina, Efi y Eleni. Muchas mujeres y muchos tiempos residen en este personaje (pero, ¿no es algo más que eso?, ¿no elude la simple determinación de lo ficcional para extender la ficcionalidad, el simulacro, la centralidad de los márgenes, a todo el ámbito de la experiencia?) que pertenece, por lo tanto, al ámbito de la escritura, que debe continuar escribiéndose sin final, sin posibilidad de desvelar un sentido. Su *significancia* es irreductible a una presencia o un referente en la medida en que el anagrama, como he señalado en otra parte, cortocircuita la lectura exigiendo para su cumplimiento una nueva escritura, un reordenamiento de los grafemas que impide clausurar la operación y obliga a cifrar siempre más en el proceso de desciframiento. De ahí que las dos letras *EA*... sugieran múltiples finales distintos: *Ελλάδα* (Grecia), *Ελίτης* (Elitis), *Ελπίδα* (esperanza), *Ελευθερία* (libertad), aludiendo por una parte a la multiplicidad de denominaciones de María Nefeli y, por otra, a su ilegibilidad consustancial, a su carácter de blanco que pone en marcha el mecanismo de la *metaforicidad* o el *heliotropismo*. En la inscripción sobre la estela funeraria en que ambos sujetos, la muchacha y el Antifonista, la contemplan fuera de sí, bajo la forma de una niña que sostiene entre sus manos una paloma, el nombre de María Nefeli está semiborrado sobre el blanco de la piedra, sometido a la misma dialéctica entre ausencia y presencia que articula al personaje. Si algo distingue no obstante a esta hipóstasis casi ejemplar del eterno femenino elitiano es que, a diferencia de las formas que sobrevuelan sus *collages* o sus poemas ocultando su rostro o dándonos la espalda, María Nefeli no es muda, no confía en exclusiva su mensaje a su condición escritural, a la mediaticidad que establece con su mera aparición, sino que posee una voz propia que reconoce paradójicamente su diseminación y su *impropiedad*. Se sabe significativa, transparencia que alude a una otredad a la vez que la constituye, acumulación de figuras históricas o artísticas, nombre, incluso, sin significado preciso, vacío pues de una referencia concreta, escritura meramente *re-veladora*: «enseño con mi cuerpo el espinazo del mar / el coral azul de transparencias / camino cortada por la ventana y extraigo interminablemente / cielo bajo mis pies; arrojo el balde / para sacar jazmín y aster; / me llaman dependiendo de las épocas Trifera o Anemoni / a veces Djenda /

con el soplar del viento y los espectros / y las muchachas de los soles en las bicicletas...» («Μη φοβάσαι / με το χέρι μπροστά καθώς φανός θυέλλης / θα σε οδηγήσω / και θα σου χιμήξω· / τα νύχια μου θα μπουν στις σάρκες σου / η αλήθεια —έτσι δε λένε;— είναι οδυνηρή / κι έχει ανάγκη, να ξέρεις, απ' το αίμα σου / έχει ανάγκη απ' τις λαβωματιές σου· / απ' αυτές και μόνον θα περάσει —εαν περάσει / κάποτες η ζωή που μάταια έψαχνες / με το σφύριγμα του ανέμου και τα ζωτικά / και τις κόρες με τους ήλιους επάνω στα ποδήλατα...»), ELITIS, O. (2002), pp. 364-366.

qué hermoso / no entiendo nada // Djenda palabra inexistente / clavadita a una marca de lámparas eléctricas / medio sánscrita medio celta / Djenda la temblorosa / imagen de mí misma ampliada en las manos de los pueblos / Djenda revolución cultural / Djenda yo hace seis mil años / con el costado sobre los montes de Creta»³³¹. Es consciente, asimismo, de que jamás se encuentra *aquí* ni *ahora*, sino siempre diferida parcialmente en otro lugar: «El presente no existe y la mitad / de mis cabellos ya ondean / en otro lugar en otras épocas»³³². Es evidente, en consecuencia, que se trata en todos los casos de una imagen secundaria, de la huella de algo perdido (la Gran Nostalgia) o de una promesa por venir, una promesa que se identifica con el tránsito interminable de la *revelabilidad*: «Rostro acuoso ídolo / Llegado como la luz / de una estrella extinguida / hace siglos»³³³. Por ello no sólo no se ve afectada por la historia o la linealidad teleológica del tiempo, sino que constituye una amenaza para su avance, es una suerte de intersticio de resistencia capaz en su infinita iterabilidad de devolverla a su *punto cero* o refractarla extrayéndola, al modo del instante, de su trayectoria, o bien de situarse más allá, incluso, del eterno retorno, como *khora* anterior a toda fenomenalidad del tiempo —irreductible a cualquier forma del ser, ajena a toda determinación ontológica o semántica—, o diferencia que impide cualquier género de clausura geométrica: «María Nefeli indudablemente / es una chica aguda / verdadera amenaza para el futuro; / unas veces brilla como un cuchillo / y una gota de sangre sobre ella / tiene el mismo significado que tuvo un día / la Lambda de la Ilíada. // María Nefeli avanza / liberada del repulsivo concepto del eterno retorno. // Y sólo con su existencia / liquida a la mitad de los hombres»³³⁴. // María Nefeli vive en las antípodas de la Ética / es toda *ethos*. // Cuando dice “me voy a acostar con ése” / quiere decir que va a asesinar una vez más la historia. / Es digno de ver entonces el entusiasmo que asalta a los pájaros. // Además a su manera / eterniza la naturaleza del olivo. / Se vuelve según el momento / de plata o de azul profundo. / Por eso los rivales no cesan de / organizar campañas —mirad: / unos con sus teorías sociales / muchos blandiendo simplemente flores // Cada tiempo tiene su

³³¹ «Djenda»: «Διδάσκω με το σώμα μου το κόκκαλο της θάλασσας / το μπλε κοράλλι με τις διαφάνειες / περπατώ κοιμένη στο παράθυρο και αντλώ ατελεύτητα / ουρανό κάτω απ' τα πόδια μου· ρίχνω τον κουβά / ν' ανεβάσω γασεμί και πένταστρο· / με λένε ανάλογα με τους καιρούς Τρυφέρα ή Ανεμώνη / κάποτε και Djenda / τί ωραία / δεν καταλαβαίνω τίποτα // Djenda λέξη ανύπαρκτη / απαράλλαχτη μάρκα ηλεκτρικών λαμπτήρων / μισοσανσκριτική μισοκέλτική / Djenda η τρέμουσα / εικόνα μου μεγεθυμένη στα χέρια των λαών / Djenda πολιτιστική επανάσταση / Djenda εγώ πριν εξηλιάδες χρόνους / με το πλάι επάνω στα βουνά της Κρήτης», *Ibidem*, p. 428.

³³² «Το παρόν είναι ανύπαρκτο και τα μισά / μαλλιά μου κιόλας κάπου αλλού / σ' εποχές άλλες κυματίζουν», *Ibidem*, p. 426.

³³³ «Himno en dos dimensiones»: «Πρόσωπο υδάτινο είδωλο / φτασμένο σαν το φως / άστρου που χάθηκε / πριν αιώνες», *Ibidem*, p. 406.

³³⁴ Es importante señalar una ambigüedad intraducible aquí: la formulación griega significa lo mismo «liquida a la mitad de los hombres» que «completa a los medio hombres».

Helena»³³⁵. Los hombres, los rivales —aquellos que están en contra de la *construibilidad* griega como modelo social, político y experiencial y pretenden oponerle la opacidad y el *teleologismo* de las ideologías o un simple amor objetual—, se oponen a su operación y a su presencia en la medida en que se trata de la operación de una luz *otra*, de una alternativa a las Luces que pretende construir *poiéticamente*, sobre el blanco del *hiato* indecidible que ella misma constituye, una utopía, un paraíso cuyas leyes comienzan a escribirse, a fundarse, en la *atopacidad* que representa. Se trata de una intervención vertical, semejante a la del instante, en la linealidad del tiempo, sobre cuyo filamento inapresable, sobre cuyo *entre* indecidible, que constituye un *himen* retejido sin cesar, se *revirginiza* el cosmos y brota un espacio paralelo, el trazo de una habitabilidad distinta de lo humano. Un devenir sin *telos*, el de la *revelabilidad* o la promesa, queda inaugurado lejos —pero simultáneamente entre sus resquicios— de toda determinación temporal o *tópica*. Ya en el poema «Sobre la República», las leyes de esta utopía fuera de la historia se escribían en el mismo gesto del contacto amoroso, en la misma efusión sexual que resulta del intercambio con el cuerpo de una muchacha onírica: «“Hela ahí la mujer desnuda con el hálito verde en los cabellos y el chaleco dorado de malla llegó y se sentó suavemente sobre las baldosas con las piernas entreabiertas / [...] Frente a ella el hombre se abrió la ropa y su hermoso animal se adelantó hacia una vida en el país de los bosques y los soles” / Olí en el aire el cuerpo de la higuera tal como me llegaba fresco aún de los tintes del mar / Me moví sobre él hasta que desperté dulcemente y sentí que su leche se me iba pegando entre las piernas / Con frenesí seguía escribiendo “Sobre la República” en el extremo arrobo del azul infinito»³³⁶. Del mismo modo que el paraíso podía surgir del *hiato* del instante o de la sensación —en un juego de blancos que hemos estudiado en el capítulo anterior—, ahora lo

³³⁵ Se trata de un pasaje del poema «Helena» o «Eleni», donde María Nefeli adopta por lo tanto finalmente este nombre que hemos visto sobrevolar su figura y comparecer repetidamente en la trópica del eterno femenino: «Η Μαρία Νεφέλη αναμφισβήτητα / είναι κορίτσι οξύ / αληθινή απειλή του μέλλοντος / κάποτε λάμπει σαν μαχαίρι / και μία σταγόνα αίμα επάνω της / έχει την ίδια σημασία που είχε άλλοτε / το Λάμδα της Ιλιάδας. // Η Μαρία Νεφέλη πάει μπροστά / λυτρωμένη από την απεχθή έννοια του αιώνιου κύκλου. // Και μόνο με την ύπαρξή της / αποτελειώνει τους μισούς ανθρώπους. // Η Μαρία Νεφέλη ζει στους αντίποδες της Ηθικής / είναι όλο ήθος. // Όταν λέει “θα κοιμηθώ μ’ αυτόν” / εννοεί ότι θα σκοτώσει ακόμη μία φορά την Ιστορία. / Πρέπει να δει κανείς τί ενθουσιασμός που πιάνει τότε τα πουλιά. // Εξάλλου με τον τρόπο της / διαιωνίζει τη φύση της ελιάς. / Γίνεται ανάλογα με τη στιγμή / πότε ασημένια πότε βαθυκύανη. / Γι’ αυτό και οι αντίπαλοι ολοένα / εκστρατεύουν —κοιτάξετε: / άλλοι με τις κοινωνικές τους θεωρίες / πολλοί κραδαίνοντας απλώς λουλούδια // Κάθε καιρός κι η Ελένη του», *Ibidem*, pp. 385-387.

³³⁶ «“Νά την η γυνή γυνάικα με την πράσινη άχνη στα μαλλιά και το χρυσό συρμάτινο γιλέκο ήρθε και κάθισε απαλά πάνω στις πλάκες με τα πόδια μισάνοιχτα / [...] Αντικρύ της ο άντρας άνοιξε το ρούχο και τ’ ωραίο του ζώο κινήθηκε μπροστά για μία ζωή στη χώρα των δασών και των ηλιών” / Μύρισα μέσα στον αέρα το σώμα της συκιάς όπως μού ερχόταν φρέσκο ακόμη απ’ τις μπογιές της θάλασσας / Που κουνήθηκα πάνω του εωσότου ξύπνησα γλυκά και το γάλα του ένιωσα να μου κολλάει ανάμεσα στα πόδια / Με μανία συνέχιζα να γράφω “Περί Πολιτείας” μες στην άκρα κατάνυξη του απέραντου γλαυκού», *Ibidem*, p. 211.

hace en el cuerpo de la muchacha intersticial, en el tacto amoroso con su piel que constituye el estímulo para una escritura, la superficie de ilegibilidad que se transforma en el fundamento de una ley *atópica*. El no lugar de este intersticio *impropio*, espacio de traspaso, *da lugar* en consecuencia a la imposibilidad misma del *lugar*, a la *u-topía* que lleva hasta sus últimas consecuencias, en el pensamiento elitiano, la lógica del *hiato* y la *metaforicidad*. María Nefeli parece ser consciente de esta potencialidad de su cuerpo, que es un *cuerpo de la luz*, un *cruzamiento* capaz de instituirse en escena de una (re)fundación pero también en una sima infranqueable para quien no sabe responder a su llamada: «Me queda un cuerpo y lo entrego. Los que saben cultivan en él lo sagrado, como los jardineros en Holanda los tulipanes. Y en él se ahogan los que no han sabido nunca del mar ni de nadar...»³³⁷.

Nos encontramos ante uno de los elementos clave en la consideración del arquetipo femenino en la obra de Elitis. La (re)fundación que se produce en el amor, en las muchachas, no es sólo la de un paraíso o una república ideal basada en la *ahistoricidad* y en la *apoliticidad* de las sensaciones. Es algo más. Es la restauración o la (re)producción de lo sagrado en el seno de una modernidad europea blindada contra cualquier noción de alteridad o trascendencia. Es el gesto griego por antonomasia, la operación, en el exceso de sí, en la *poiesis*, de un *reorigen* que nos devuelve a un punto cero de la historia y nos permite reconstruirlo todo a nuestra imagen. O, más bien, someterlo todo al estatuto indecible e *indemne* de la imagen. Se trata, en el fondo, de la intervención providencial, salvadora, que la modernidad literaria occidental solicitaba ya en el romanticismo de *lo griego*: el retorno a una *originariedad* desde la cual poder *resacralizar* el cosmos y subsanar la herida de la muerte de Dios. Situar, en términos heideggerianos, en el desierto de la *revelabilidad*, una *revelabilidad* que se adecua a la noción griega, clásica, de la *sacralidad*. Si ya la sensación, que participa aquí de modo privilegiado del contacto amoroso, resultaba para Elitis un elemento especialmente útil en la oposición a las Luces por cuanto en él podían hacerse confluír la santidad cristiana y la sensualidad y vitalismo paganos, mucho más aún lo será la muchacha que reúne los rasgos de la Virgen o las santas ortodoxas y los de Helena, las diosas antiguas o las Cores clásicas. Del mismo modo, entre los siglos XVIII y XIX diversos autores europeos, entre los cuales destaca Hölderlin, vieron en la fusión entre paganismo y cristianismo —en especial entre Dionisos y Cristo— la inyección de grecidad que podría situar a Europa ante una nueva época de adviento. Elitis atribuye a las muchachas, isomorfas de todas las figuras del *hiato*, el mismo valor: el de operadoras de una *resacralización* que ha de conducirnos a una infinita *revelabilidad* incapaz de

³³⁷ «La presencia»: «Ένα κορμί μου μένει και το δίνω. Σ' αυτό καλλιεργούνε, όσοι ξέρουν, τα ιερά, όπως οι κηπουροί στην Ολλανδία τις τουλίπες. Και σ' αυτό πνίγονται όσοι δεν έμαθαν ποτέ από θάλασσα κι από κολύμπι...», *Ibidem*, p. 362.

crystalizar, eso sí, en la forma histórica, institucional o dogmática de una revelación. Lo sagrado, bajo esta forma *construible*, puede cultivarse, por tanto, sobre el cuerpo blanco de las muchachas, que vendrán a romper con su intersticialidad y su *impropiedad* metafórica la cerrazón de la clausura teleológica y racionalista de Occidente. Se comportarán, así, como la *luz oriental*, *luz otra* que, emblemática en el mediodía, se identifica con la misma *revelabilidad* y escande el automatismo de lo religioso inscribiéndose entre la muerte y la resurrección de(l) Dios. ¿No será ésa, entonces, la Anunciación que vienen a traer, la promesa que se deja leer en ellas? ¿No tendrá que ver su condición angélica o mediadora con una incitación a poner en práctica esta *poiesis* griega a partir de la cual un absoluto puede dejarse *re-velar heliotrópicamente*?

La mujer, lo hemos leído en Hölderlin y en Breton, puede constituir el punto de partida de una nueva religiosidad moderna. Tradicionalmente se sitúa, como *ιερός μεγάλος*, según Victor Ivanovic, en los cimientos de toda idea religiosa³³⁸. De ahí que Elitis, *helenizando* nuevamente un postulado surrealista, busque a través del arquetipo femenino una suerte de refundación religiosa aliada con la escritura y con la poesía. Porque la muchacha que sobrevuela todos sus textos, que adopta el nombre de Marina, o Milta, o María Nefeli, es también la Santa Core, una figura que reúne de manera precisa los dos componentes espirituales de la grecidad, el pagano y el cristiano, y que compendia los valores de la mimesis artística, la blancura del mármol y la *espectralidad* diferidora de lo sagrado. Se trata de una suerte de divinidad cuyo culto, aún por venir —y en ello radica acaso su mayor potencia—, podría reintroducir la *indemnidad* de la vida contra la violencia de la historia o la absurda complejidad de lo político: «Si hubiera modo de que tomáramos conciencia de ello, nos arrastraríamos de rodillas, pobres infelices, para rendir culto en el Templo, aún no construido, a la Santa Core, desnuda y adornada con ramas de granado frente al iconostasio. Su sonrisa es lo único que puede oponerse aún al hierro; su mirada, lo único que ilumina la extensión de un nuevo tipo de siglos, donde la libertad por fin no es dada, y el derecho madura y cae igual que un higo»³³⁹. Adornada o no con esta santidad, la Core regresa constantemente en los poemas y las prosas de Elitis. Es una suerte de Mesías griego —pues, como sucedía con Milta y sucede en general con el arquetipo femenino, compendia los elementos históricos, artísticos u ontológicos que configuran la grecidad, o bien, a la inversa, constituye el marchamo que convierte en

³³⁸ Cfr. IVANOVIC, V. (1991), p. 999.

³³⁹ «Las muchachas» (fragmento de 1972): «Αν ήτανε τρόπος να το συνειδητοποιήσουμε, θα σερνόμασταν στα γόνατα, οι δυστυχείς, για να προσκυνήσουμε στο Ναό, που δεν εχτίστηκε ακόμη, την Αγία Κόρη, γυμνή και στολισμένη με κλωνάρια ροδιάς μπροστά στο τέμπλο. Το χαμόγελό της είναι το μόνο που μπορεί ν' αντιστέκεται ακόμη στο σίδερο· το βλέμμα της, το μόνο που φωτίζει ένα μακρύς άλλης λογής αιώνων, όπου η ελευθερία επιτέλους δεν είναι δοτή, και όπου το δικαίωμα ωρμάζει και πέφτει όπως το σύκο», ELITIS, O. (2000), p. 192.

griego todo escenario o todo *lugar*— que abolirá el mal e instaurará una justicia contrapuesta a la historia. En un pasaje de *El Pequeño Nautilo*, dicha Core viene —está por venir, se ha prometido ya— con un girasol en la mano a restaurar la justicia: «Medio azar matan la mitad por vosotros griegos viene una Core joven con un girasol en la mano pidiendo justicia»³⁴⁰. En «La muchacha que traía el viento del Norte», la Core aparece suspendida en el cielo, operando la apertura del instante, en el momento en que el Poeta, que dice estarla esperando, piensa en Grecia y en la posibilidad de su venganza contra la historia que la ha relegado junto con sus valores expresivos y espirituales; todo sucede en pleno mediodía, y ciertas «señales del paraíso» se van trazando en el cielo a su paso, hasta que desaparece y el Poeta, como si se sintiera obligado a rendirle culto, entra en una iglesia y enciende, como es costumbre en la Ortodoxia, una vela: «Cuando allí arriba desprendida de sus ruinas apareció ganando en altura y hermosa como es imposible serlo más con todos los hábitos de los pájaros en su contoneo la muchacha que traía el Viento del Norte y yo esperaba / A cada palmo avanzaba adelantando su pequeño pecho para que el aire le opusiera resistencia y una aterrorizada alegría en mi interior ascendía hasta el párpado y aleteaba / ¡Ay cóleras y ay locuras de la patria! / Rompían tras ella haces de luz y en el cielo dejaban algo como inasibles señales del Paraíso / Alcancé a ver por un instante la horquilla de sus piernas ensanchada y todo su interior con un poco de saliva aún del mar Después me llegó su olor todo pan recién hecho y regaliz silvestre del monte / Empujé la pequeña puerta de madera y encendí una vela Pues una idea mía era ahora inmortal»³⁴¹. En la glosa que cierra la primera parte de «El Gloria», asimismo, encontramos unos versos que, imitando la forma del Himno Acátisto —texto litúrgico ortodoxo dedicado a la Virgen—, cantan a la Core sagrada que se identifica con Grecia y con la poesía. En palabras de Elitis, dicha glosa «se dirige a la muchacha que salvará el mundo y es la personificación de la idea poética»³⁴². Se trata de una entidad *sobre-natural*, superficie de eclosión de los

³⁴⁰ Tipográficamente este texto, que corresponde al número 11 de «Con luz y con muerte», presenta la forma de una inscripción clásica en *scriptura continua*, lo que hace que la sintaxis sea ambigua. Lo transcribo sin embargo en minúsculas y acentuado: «Τύχη μισή σκοτώνουν οι μισοί για σας Έλληνες έρχεται Κόρη νέα με ηλίανθο στο χέρι που ζητά δικαιοσύνη», ELITIS, O. (2002), p. 518.

³⁴¹ De *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*: «Όπου απάνου εκεί από τον ερειπιώνα της αποσπασμένη φάνηκε να κερδίζει σε ύψος κι όμορφη που δε γίνεται άλλο μ' όλα τα χούγια των πουλιών στο σείσιμό της η κόρη που έφερνε ο Βοριάς κι εγώ περίμενα / Κάθε οργιά πιο μπρος με το που απίθωνε στηθάκι να του αντισταθεί ο αέρας κι από μία τρομοκρατημένη μέσα μου χαρά που ανέβαινε ως το βλέφαρο να πεταρίσει / Αι θυμοί κι αι τρέλες της πατρίδας! / Σπούσαν πίσω της αφάνες φως κι άφηναν μες στον ουρανό κάτι σαν άπιαστα του Παραδείσου σήματα / Πρόκανα μία στιγμή να δώ μεγαλωμένη τη διχάλα των ποδιών κι όλο το μέσα μέρος με το λίγο ακόμη σάλιο της θαλάσσης Έστερα μου έρθε η μυρωδιά της όλο φρέσκο ψωμί κι άγρια βουνίσια γιάμπολη / Έσπρωξα τη μικρή ξύλινη πόρτα και άναψα κερί Που μία ιδέα μου είχε γίνει αθάνατη», *Ibidem*, p. 206.

³⁴² «Comentario al *Axion Esti*»: «απευθύνεται στην παιδούλα που θα σώσει τον κόσμο και είναι η προσωποποίηση της ποιητικής ιδέας», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 64.

milagros, borradura constante de las huellas, revelación en definitiva de la *revelabilidad* y *resacralización* que nos sitúa sin cesar en un *punto cero* de la historia, en el punto de una promesa que, a su modo, ya se ha cumplido: «Salve a ti la Ardiente Salve a ti la Verde [...] Salve a ti que caminas y se borran las huellas / Salve a ti que despiertas y se hacen los milagros»³⁴³. En su arquetipicidad cambiante es, asimismo, la figura tutelar de un paraíso posible, la santa que gobierna amplios paisajes griegos y la profetisa dedálica (indescifrable e irreductible a una presencia, constantemente enmarañada en su propia escritura) que ha de traer el reino de la justicia: «Salve a ti la Salvaje del Paraíso de las profundidades / Salve a ti la Santa del yermo de las islas / [...] Salve a ti la decente la de justa espada / Salve a ti la profética y la dedálica»³⁴⁴. Se la nombra asimismo bajo diversas advocaciones de la Virgen, existentes o inventadas, y se la vincula a una suerte de divinidad natural que abre al misterio, al enigma de lo invisible y lo trascendente, el cosmos griego.

En efecto, en muchas ocasiones, las Cores no son tales, sino diosas que introducen en el mundo la alteridad propia de lo sagrado o una suerte de nuevo culto sin iglesias ni dogmas. Ilías Manglinis, rastreando en las muchachas elitianas una posible relación con la Diosa Blanca de Robert Graves, ha encontrado a lo largo de su obra las distintas hipóstasis de una mujer-diosa que hace llegar al hombre a una zona fronteriza con lo Otro³⁴⁵. Se trata sobre todo de las formas de una mitología moderna estrechamente vinculada con el surrealismo. Las muchachas de Elitis, como hemos venido viendo, son generalmente niñas púberes o prepúberes que añaden la inocencia, la pureza y la virginidad a la potencia mediadora de lo femenino. Por medio de ellas, inconscientes de su propio poder, la *revirginización* inherente a la *poieticidad* griega puede sobrevenir con mucha mayor facilidad, así como el contacto con las profundidades abisales y primigenias de la naturaleza (humana o cósmica). En las distintas imágenes de Milta, en determinadas formas de María Nefeli, en las Cores representadas en relieves antiguos, en el propio *Axion Estí* o en las muchachas mudas y voladoras de sus poemas, nos encontramos ante la diosa-niña que André Breton había postulado en *Arcane 17* como la mujer-guía que podría salvarnos del marasmo de la historia y las ideologías. Él la había denominado Melusina, Ariadna moderna³⁴⁶ que había de sacar al hombre del laberinto del mal, redentora del cosmos «porque en ella el tiempo no puede hacer presa»³⁴⁷, forma eterna e inmortal, proteica,

³⁴³ «Χαίρε η Καιόμενη και χαίρε η Χλωρή / [...] Χαίρε η που πατείς και τα σημάδια σβήνονται / Χαίρε η που ξυπνάς και τα θαύματα γίνονται», ELITIS, O. (2002), p. 174.

³⁴⁴ «Χαίρε του Παραδείσου των βυθών η Αγρία / Χαίρε της ερημίας των νησιών η Αγία / [...] Χαίρε η ακριβοσπάθιστη και σεμνή / Χαίρε η προφητικά και δαιδαλική», *Ibidem*, p. 175.

³⁴⁵ Cfr. MANGLINIS, I. (1997), pp. 59 y 64.

³⁴⁶ Cfr. BALAKIAN, A. (1970), p. 236.

³⁴⁷ BRETON, A. (1972), p. 68.

que habría subyugado a lo largo de la historia a todos los poetas. Su poder, según Breton, es inmenso y terrible, tanto que ni ella misma es consciente plenamente de él, y representa la preeminencia de la *otra vida* sobre ésta, el *cruce* en que ambas se intersecan para declarar la superioridad de lo poético y de lo imaginal frente a la mera realidad³⁴⁸. Melusina habita un mundo prelógico y nos pone en contacto con él³⁴⁹, trasciende la clausura moderna de los significados sometiéndonos a una caprichosa dialéctica entre aparición y desaparición que atrae nuestra atención sobre la ausencia, sobre la promesa que nos somete a un desplazamiento inimaginable fuera de su contemplación. Es el signo de lo otro o lo otro del signo, la clave en definitiva de una apertura más allá de lo natural (*sobrenaturaleza* o *poieticidad*). Elitis habla explícitamente, en diversos pasajes de su obra, de una diosa-niña (*Θεά-παιδούλα*) que sustituye a Eros como divinidad del amor³⁵⁰ en su mitología personal y moderna. Pero no sólo eso: es también, como Eros, la diosecilla que sobrevuela toda manifestación de la grecidad en los tiempos modernos y vincula, una vez más, el dogma surrealista a una expresividad griega que late en él desde los inicios, aun cuando sus teóricos no hayan sido capaces de advertirlo. Es especialmente en el «Memorial para Andreas Embiricos», la obra de madurez en que más reflexiones teóricas sobre el surrealismo encontramos, donde comparece esta figura de la diosa-niña que se dispersa a lo largo de su obra (no sería acaso exagerado decir que todas las mujeres elitianas son niñas) e instituye el nuevo culto de una religiosidad dispersa y escritural en la contemporaneidad. La diosa-niña es, en palabras de Elitis, la vía a través de la que ambos, Embiricos y él, han recibido el mayor número de «mensajes de lo desconocido», así como el impulso para la creación poética y la santificación de la vida (*indemnidad*). La carta de admiración que una niña de doce años envía al poeta desencadena esta reflexión: «¿Y qué otra cosa podría simbolizar su vuelo hasta mi escritorio sino el concepto de la diosa-niña, que siempre ha constituido para ambos un motor de vida y un impulso de creación?»³⁵¹. Acto seguido, recuerda la visión fugaz, en Paros, de una niña semejante a una diosa, Iris Mensajera, en pleno mediodía, visión que escapa a sus ojos antes de que Andreas Embiricos logre fotografiarla, pero que deja en ellos la sensación de estar ante una figura suprahistórica, *sobre-natural*, de la grecidad, llegada directamente de los tiempos de Homero para sancionar una conexión indecible entre épocas; su elusividad, su irreductibilidad a una presencia en la *hora*

³⁴⁸ *Ibidem*, pp. 68-69.

³⁴⁹ DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), p. 178.

³⁵⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 234-235.

³⁵¹ «Και τί άλλο θα ήταν δυνατό η πτήση της ως το γραφειάκι μου να συμβολίζει παρά την έννοια της θεότητας-παιδούλας, που συνέπεσε ανέκαθεν ν' αποτελεί και για τους δυο μας κίνητρο ζωής, ελατήριο δημιουργίας;», ELITIS, O. (1993), pp. 135-136.

griega del mediodía (la hora de las retracciones), no sólo determina su divinidad, sino el desencadenamiento de la inspiración po(i)ética, el sentimiento de una necesidad de recurrir a la imaginación o a la creación para responder a la llamada efímera de la muchacha: «Así, en julio de 1954, en Paros (es como si estuviera viendo la escena ahora mismo), mientras paseábamos en pleno mediodía por las callejuelas, vimos venir hacia nosotros sin apenas ropa —y ésa flotando en el aire— a una niña rubia que se diría recién sacada de Homero, una auténtica “Iris Mensajera”, que tratase de fotografiar pero se te escapó. “Es como la inspiración”, me dijiste; “desgraciadamente no siempre la atrapas”. Y nos quedamos continuando la visión con nuestra imaginación sobre los muros encalados»³⁵². La diosa-niña adopta también la forma, en la descripción de las figuras de la obra de Embiricos que hace aquí Elitis, de una diosa contemporánea, símbolo del amor purificador, capaz de *revirginizar* el mundo con su mero contacto: «Una pequeña diosa contemporánea, cuya vara es de tallo de hoja o de surtidor de agua, y basta que toque en cualquier parte para que todo se revirgine y a la vez se enardezca eróticamente»³⁵³. En su ensayo «Los sueños», donde siguiendo el ejemplo de numerosos autores surrealistas relata algunos de los más significativos —probablemente retocados—, proliferan las figuras, doblemente oníricas, doblemente retraídas bajo su imaginalidad, de estas diosas-niñas que repiten incansablemente el arquetipo y responden a la inquietante anonimidad de lo sagrado, del misterio tremendo e inaccesible. El deseo que despiertan no llega jamás a cumplirse, mas es excitado una y otra vez por ellas, adolescentes caprichosas que gobiernan con despreocupación e insolencia la voluntad del poeta. Son muchachas-promesa, muchachas-signo (muchachas-poema, en este aspecto, como Milta) con un notable isomorfismo con el *anima* jungiana —hay indicios para pensar que Jung estuvo entre las lecturas preferidas de Elitis—, que surgen en medio de un trasunto del paraíso o lo suscitan con su mera presencia. Sucede así en el sueño de «Évrotta» (*Εύρωτα*, palabra que combina *έρωτας* y el prefijo *ευ-*), barrio onírico que contiene todos los rasgos del paraíso, donde una muchacha de quince años se desnuda ante el autor como culminación de la utopía³⁵⁴, o bien en el sueño de «Boriana» (*Μποριάννα*, nombre inexistente), en el que una misteriosa niña, surgida de no se sabe dónde, le conduce a un jardín y, con una frase enigmática («es

³⁵² «Έτσι, τον Ιούλιο του 1954 στην Πάρο (σαν να την ξαναβλέπω τη σκηνή), κει που προχωρούσαμε το καταμεσήμερο μες στα στενά, είδαμε να μας έρχεται απ’ αντίκρυ μ’ ελάχιστο ρούχο —κι εκείνο στον αέρα— μία ξανθή παιδούλα, θά ’λεγες μόλις βγαλμένη από τον Όμηρο, μία σωστή “Ιρις Αγγελέουσα”, που τσακίστηκες να τη φωτογραφίσεις αλλά σου ξέφυγε. “Είναι σαν την έμπνευση” μου είπες· “δεν την προλαβαίνεις δυστυχώς πάντοτε”. Και μείναμε, συνεχίζοντας με τη φαντασία μας πάνω στους ασβεστωμένους τοίχους το όραμα», *Ibidem*, p. 136.

³⁵³ «Μία μικρή, σύγχρονη θεά, που το ραβδάκι της είναι από μίσχο ή από ανάβρυσμα νερού· και που αρκεί να τ’ αγγίξει κάπου, για ν’ αναπαρθενευθούν τα πάντα, συνάμα και να διεγερθούν ερωτικά», *Ibidem*, p. 139.

³⁵⁴ ELITIS, O. (2000), p. 215.

posible») le promete la posibilidad del paraíso³⁵⁵. Más explícito aún es el sueño de Preciosa —trasunto de la protagonista del romance lorquiano³⁵⁶—, donde una chiquilla de doce o trece años obliga al poeta a seguirla a través de la ciudad para acabar excitando su deseo, suspendida en el aire, reflejándose especularmente en el suelo, *indecidiéndose* entre modelo y simulacro, y desnudándose progresivamente gracias al deshilachamiento de su ropa interior³⁵⁷.

La de la diosa-niña, sin embargo, no es la única figura mitológica bajo la que la Santa Core se manifiesta como objeto de una nueva veneración en la obra de Elitis. Reproduciendo los esquemas angélicos de la muchacha suspendida en el aire, mezclando nuevamente esta forma contemporánea de la sacralidad griega con la religiosidad ortodoxa e incidiendo en la mediaticidad entre el hombre y la naturaleza que representa la femineidad arquetípica³⁵⁸, el poeta alude frecuentemente a una enigmática diosa Flora (*θεά Φυτό*) capaz de sustituir con la mayor efectividad a los cultos tradicionales. Varias acuarelas de Elitis, incluidas en la primera edición, exenta, de «Camino privado», llevan por título precisamente «La diosa Flora», y representan una silueta femenina tocada con la aureola que en los iconos bizantinos corresponde a la Virgen o a los santos. También parece hallarse dotada, en algunos casos, de dos grandes alas de ángel³⁵⁹. La religiosidad pagana y cristiana, las dos facetas de la grecidad que la muchacha tiende a aglutinar y a reflejar de una forma particularmente afortunada, vuelven a fundirse aquí para permitir una *resacralización* necesaria, asociada a las potencias enigmáticas de la naturaleza, a la comunicación del hombre con aquello que le excede en lo natural, con una *sobrenaturaleza* que es también una *sobrehumanidad* y se cruza de manera tangible en la figura espectral de esta muchacha: «El mundo de las plantas me fascina. Siempre me ha sorprendido. Ha logrado sugerirme el misterio de la vida mucho mejor que el mundo de los astros. Desprende una especie de santidad que traté de expresar, incluso por medios poco ortodoxos, cuando me sentí lo suficientemente puro de alma como para intentarlo. Transformando la planta de neutro a femenino, y considerándola una muchacha (*κόρη*), más o menos, santa o diosa, pinté, sin ser pintor, y además con muchas variantes, a una diosa Flora, a la que puse granates fuertes y dorados, y una aureola en la cabeza, con la esperanza de que pudiera encarnar a mi lado ese aire que llega como por milagro de las entrañas de la tierra, y

³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 229-231.

³⁵⁶ Cfr. a este respecto el artículo en que Victor Ivanovic rastrea pormenorizadamente esta conexión, IVANOVIC, V. (2004).

³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 241-245.

³⁵⁸ Cfr. las reflexiones de Elena Cutrianu sobre esta figura, CUTRIANU, E. (2002), pp. 236 y 335-337.

³⁵⁹ «Η θεά Φυτό», cfr. imágenes 18 y 19, extraídas de *Ibidem*, pp. 518-519.

sustituyera todo aquello que, como idólatras o como cristianos, hemos sacrificado en el altar de Poseidón y de la Virgen»³⁶⁰. Como si se tratara de advocaciones marianas, esta diosa Flora recibe a lo largo de su obra múltiples denominaciones —en general construidas sobre un paralelismo con aquéllas—: es la Portadora del Verdor (*Χλοοφόρος*), Nuestra Señora de las Flores (*Ανθοκρατούσα*), o la *flora mirabilis*³⁶¹, pero siempre desempeña la misma función: aparece para *revirginizar* el mundo, borrar la historia o abrir a la *metaforicidad* griega que consiga sumergirnos en una dimensión *otra*, paradisiaca. Así, en el poema «El otro Noé»: «Y desnuda remontará la corriente del Tiempo la mujer Portadora del Verdor, / Quien abriendo los dedos con majestuosa lentitud, enviará de una vez por todas el pájaro / Sobre la impía fatiga de los hombres, a los lugares donde Dios erró, para destilar / ¡Trinos del Paraíso!»³⁶². En otras ocasiones, desencadena la transparencia de la luz griega que sustrae realidad a todas las cosas y convierte el cosmos en el reino de la *significancia* y la suspensión, exactamente igual que el sol al mediodía: «Adelante me postro ante ti Nuestra Señora de las Flores / Violeta que miras y los montes fronteros / transparentes se desvanecen como la Asunción / Interminablemente blanca la celda / Como una gota de agua clara en el sol / Me lleva y desnudo digo el milagro»³⁶³; «En su antiguo lugar comienza nuevamente a destellar el faro / Y la casa roja demorada en las aguas / Profundas del cabo se alza en mar abierto con luces encendidas / Los huertos mastican hierba oscura / Y nebulosa contemplas en el éter / Descender con una bandeja de trémulas fresias / A la mujer que llaman Serenidad»³⁶⁴. Pero es, ante

³⁶⁰ «Lo público y lo privado»: «Ο κόσμος των φυτών με γοήτευσε. Αείποτε μ' εξέπληξε. Περισσότερο και από τον κόσμο των άστρων κατάφερνε να μου υποβάλλει το μυστήριο της ζωής. Αποπνέει ένα είδος αγιοσύνης, που δοκίμασα να το εκφράσω, ακόμη και με ανορθόδοξα μέσα, όταν αισθάνθηκα να είμαι αρκετά καθαρός στην ψυχή για να το αποπειραθώ. Μετατρέποντας το φυτό από ουδέτερο σε θηλυκό, και θεωρώντας το σαν κόρη, περίπου, αγία ή θεά, ζωγράφισα, χωρίς να είμαι ζωγράφος, και μάλιστα σε πολλές παραλλαγές, μία θεά Φυτώ, που της έβαλα βυσσινιά δυνάτα και χρυσά και φωτοστέφανο στο κεφάλι, με την ελπίδα να μπορεί δίπλα μου να ενσαρκώνει κείνον τον αέρα που έρχεται σαν από θαύμα μέσ' απ' τα έγκατα της γης και να υποκαταστήσει όσα και σαν ειδωλόλατρες και σαν χριστιανοί διακονήσαμε στο βωμό του Ποσειδώνα και της Παρθένου», ELITIS, O. (1993), p. 349.

³⁶¹ «Μίércoles, 1b» (*Diario de un abril invisible*): «Después pareció llegar la *flora mirabilis* de pie sobre su carro derramando flores de un enorme cesto» («Ύστερα φάνηκε νά 'ρχεται η *flora mirabilis* ορθή πάνω στο άρμα της και αδειάζοντας από 'να πελώριο χωνί λουλούδια»), ELITIS, O. (2002), p. 471.

³⁶² «Και γυνή ν' ανέβει το ρεύμα του Καιρού η γυναίκα η Χλοοφόρος / Που μ' αργότη ανοίγοντας βασιλική τα δάχτυλα, μία για πάντα θα στείλει το πουλί / Στων ανθρώπων τον ανίερο κάματο, από κει που έσφαλε ο Θεός, να στάζει / Τρίλια της Παράδεισος!», *Ibidem*, p. 198.

³⁶³ «Versículos místicos»: «Εμπρός προσκυνώ σε την Ανθοκρατούσα / Μαβιά που κοιτάς και τα πέρα βουνά / Ωσάν της Αναλήψεως καταδιάφανα χάνονται / Ατελεύτητα λευκό το κελί / Σαν σταγόνα νερού καθαρού μες στον ήλιο / Με πηγαίνει κι ολόγυμνος το θαύμα λέω», *Ibidem*, p. 354.

³⁶⁴ «Insignificante» (*Las Elegías de Oxópetra*): «Στην παλιά του θέση ξαναρχινάει ν' αναβοσβήνει ο φάρος / Και το σπίτι το κόκκινο αργοπορεμένο / Στ' ανοιχτά του κάβου στέκει αρόδο μ' αναμμένα φώτα / Μασουλάνε χόρτο σκοτεινό τα περιβόλια / Και θολή θωρείς μες στους αιθέρες νά / Κατεβαίνει μ' ένα δίσκο φρέζιες τρέμουσες / Η γυναίκα που τη λεν Γαλήνη», *Ibidem*, p. 563.

todo, como el resto de hipóstasis de la muchacha que hemos analizado hasta aquí, mediaticidad pura, la *revelabilidad* que marca toda experiencia griega y convoca a un tránsito sin *telos*, a una *poieticidad* inclausurable sobre el resquicio que se abre en la realidad convencional; es una promesa, un intervalo de espera *indecidido* entre origen y efecto de dicha *revelabilidad*: se hace imposible saber si es la presencia-ausencia de la muchacha sagrada lo que la inaugura, o si constituye apenas el sello que nos permite conocer que estamos ya en la brecha de la *metaforicidad* y del *hiato*: «[Los dioses griegos, en sus estatuas] parecen pensativos e inclinados, como si sostuvieran sedales, que son los hilos mismos de nuestra vida. Y todo eso en medio de una atmósfera de espera de grandes acontecimientos que no se sabe si van a darse alguna vez. Es como si amaneciera un segundo día dentro del primero. Entonces ves cómo lo que un momento antes tenía un peso especial en tu vida se contrae, se aligera, se desvanece, y en su lugar sólo queda una muchacha que apenas si roza el suelo, que lleva en las manos una cesta de flores y avanza hacia ti, sin alcanzarte jamás»³⁶⁵.

³⁶⁵ «Camino privado»: «Μοιάζουν συλλογισμένοι και σκυφοί, σαν να κρατάνε πετονιές, πού 'ναι τα ίδια τα νήματα της ζωής μας. Κι αυτά όλα, μέσα σε μίαν ατμόσφαιρα παραμονής μεγάλων γεγονότων που δεν ξέρεις αν θα επισυμβούν ποτέ. Είναι σαν να χαράζει μία δεύτερη μέρα μέσα στην πρώτη. Οπότε, κείνο που λίγο πριν αποκτούσε ιδιάζουσα βαρύτητα μέσα στη ζωή σου το βλέπεις να συρρικνώνεται, να ελαφρύνεται, να εξαφανίζεται, και να μην απομένει στη θέση του παρά μία κοπέλα που μόλις εγγίζει το έδαφος, κρατάει ένα πανέρι με λουλούδια και προχωρεί κατά σένα, χωρίς να σε φτάνει ποτέ», ELITIS, O. (1993), pp. 386-387.

2.4. LA *¿TOPÍA*: GRECIA O EL ESPACIO SIN COORDENADAS

2.4.1. INTRODUCCIÓN

Acudir a Grecia es siempre regresar a Grecia. Corregir, revisar, comparar, renovar una imagen que estaba ya *ahí* desde antes acaso de que pudiéramos advertirlo. Confrontarse con un *topos* de la modernidad que es también la clave de su fundamental *atopía*. No hay posibilidad de pensar lo griego desde un punto de vista *original*: pensar lo griego es, ya, pensar lo originario, pensar desde después del origen, desde una cierta extranjería que en su propia forma lleva la angustia de su motivación. La pregunta por lo griego no puede cerrarse nunca plenamente: no admite respuestas; es precisamente la apertura que la Europa moderna ha concebido en dos sentidos: como hemorragia incontenible de la historia, o bien como promesa de *(re)construibilidad* futura. Señal de debilidad o de vigor, de un vigor debilitado o de una debilidad vigorizable.

Todo aquel que se dedica a estudiar lo que, ya sintomáticamente, se llama *literatura griega moderna*, está obligado ineludiblemente a regresar a Grecia. Hay en el propio término, Grecia *moderna*, una prescripción de ese regreso. Como si no estuviéramos sino ante el doble de una Grecia *propia*, ante la emulación contemporánea de un *topos* que, queremos creer, articula *nuestra* cultura. Ningún *occidental* podría eludir, de este modo, la sensación de que estudiando esa literatura no sólo se las está teniendo que ver con la cultura de un pequeño Estado de menos de doscientos años en los márgenes —desde todos los puntos de vista— de Europa, sino que además se está enfrentando a un componente sustancial de su propia tradición, a una suerte de retorno de aquello que se creía ya irremisiblemente perdido. La Grecia clásica, la *idea de Grecia*, aparece una y otra vez en los estudios que desde el extranjero suelen hacerse de autores griegos contemporáneos. Bien sea para hacer atractivas a ojos de los europeos o americanos las obras de los escritores de una nación comparable en poder político y económico a cualquier Estado de los Balcanes o de Oriente Medio —es decir, para transmitir al público que algo suyo se está jugando ahí—, o bien porque el contenido de los textos lo exija, una suerte de remolino atrae incesantemente a los críticos hacia ese centro insondable del clasicismo, adonde antes o después vamos a dar para preguntar por algo que a la vez pertenece y no pertenece a la literatura, una suerte de *restancia* que sobrevuela toda la vida griega desde la fundación del Estado moderno y que ha sido utilizada de los

modos más diversos¹. El nombre con que en el siglo XIX se bautizó al nuevo Estado, *Ελλάς*, Grecia, uno más entre los muchos que estaban en aquel momento a disposición de sus habitantes —que no se llamaban en general a sí mismos *Ἕλληνες* sino *ῥωμιοί*, término procedente de «romanos» con que se distinguían étnica y religiosamente de los turcos dentro del Imperio Otomano—, contiene ya esta prescripción de regreso a lo clásico. Su adopción respondió a un doble intento: el de atraerse la simpatía de una Europa en que el filohelenismo y el neoclasicismo hacían furor desde finales del siglo XVIII, y el de dotar al nuevo Estado, procedente del Imperio Otomano —territorio de la alteridad absoluta respecto a Occidente durante más de tres siglos—, de una identidad prestigiosa que lo incluyera de modo automático, gracias a un privilegio cultural imposible de plasmar entonces más allá de la nomenclatura, entre las naciones occidentales. El intento fue, a juzgar por los resultados —vista la recepción extranjera que se prolonga acriticamente hasta hoy—, un éxito. Pero el retorno a la Antigüedad, del mismo modo que una oportunidad para articular una identidad históricamente inexistente o problemática, constituyó también una condena: la Grecia moderna, obviamente, *no* era la Grecia clásica, necesitaba construirse sobre un lapso insalvable, sobre la confrontación constante con un ideal inalcanzable que no hacía sino acrecentar la angustia por la diferencia, la pregunta sobre la *verdadera* identidad de los griegos actuales, que se prolonga hasta hoy en medio de los más encendidos debates y de las más interesadas tergiversaciones. Grecia creció así convertida, a causa del gesto que había de elevarla a la categoría de *modelo* u *original* en un mundo que se sentía inmerso en las postrimerías de toda autenticidad y plenitud —la Europa moderna—, en una copia desleída que necesitaba de un apellido, «moderna», para identificarse, en la sombra de un gigante demasiado lejano que, además de transmitirle su vigor y su prestigio, parecía dispuesto a asfixiarla arrebatándole toda *propiedad* exclusiva. La evidencia de que pensar Grecia no podía ser sino repensarla desató una angustia por la identidad, por el hallazgo y la determinación de unos rasgos únicos y diacrónicos que no sólo no estuvieran sometidos a la diferencia y a la marginalidad en que una y otra vez acababa la reflexión sobre lo griego, sino que además establecieran una nítida distinción entre Grecia y todo aquello que pudiera, desde uno u otro costado, adherírsele espuriamente. Si gracias a su condición de doble o espectro, *revenant* de un clasicismo que siempre vuelve y que dispersa sus fantasmas, las ruinas de la Antigüedad, por su suelo, eludía la consideración de oriental u otomana —lo cual la habría alineado con la superstición o la barbarie, así como con un exotismo

¹ Evidentemente, la lengua, percibida de modo no del todo ajustado como un *continuum* ininterrumpido y escasamente alterado desde la Antigüedad hasta hoy, desde Homero hasta Seferis o Elitis, ha contribuido también a esta visión clasicista de la literatura y la cultura de la Grecia moderna. No es preciso decir que dentro de la propia Grecia se ha fomentado sin ambages esta percepción.

levemente pueril, según bien conocidos tópicos decimonónicos—, del mismo modo gracias a su fe ortodoxa y a la evocación de un bizantinismo que en la Edad Media fue el otro de Occidente, eludía la pertenencia plena a una Europa desarrollada que vivía, a la vez que un despegue económico sin precedentes, una crisis de valores y un decadentismo poco armonizables con la *originariedad* inherente a lo griego.

¿Dónde está, pues, Grecia? Ésa es la pregunta que parece asediar a la intelectualidad de aquel país y que me obliga, respondiendo a esta llamada ineludible y a esta prescripción, a rastrear ahora su *lugar* en la poética de Elitis. Se trata, es evidente, de un retorno: no sólo por cuanto habré de referirme a nociones, autóctonas y extranjeras —occidentales— de la grecidad, a la presencia tutelar de un clasicismo que lo contagia todo como en ninguna otra literatura o tradición, sino también porque a lo largo de los capítulos anteriores lo griego ha salpicado sin cesar, como una *atopía* identificada con los *hiatos* o los espaciamientos, con su lógica más específica —si es posible hablar así—, todas mis reflexiones sobre el valor de lo poético en Elitis. Grecia estaba ahí sin que habláramos *específicamente* de ella. Se trataba únicamente de una dilación: Grecia, es preciso repetirlo una vez más, siempre vuelve. Falta por ver si admitirá un discurso *propio*, si se dejará determinar o *localizar* por alguna cartografía o, aún mejor, si alcanzaremos a tratarla, como Elitis propone y como hemos hecho aquí con el resto de figuras que (des)articulan su poética, más allá del *tema*. No pretendo por tanto referirme a un *tema de Grecia* en Elitis —tema que por otra parte no existe como tal— desde una reducción al contenido, sino que pretendo rastrear —según un gesto de sobra conocido al discurso cultural europeo— la *atopía* que es Grecia dentro de la poética de Elitis, su valor decisivo, su carácter de espectro o eje indecible que domina su producción, que la inscribe y no es inscrito en su interior —cuestionando las nociones de afuera y adentro, significante y significado, forma y contenido— y que renombra una vez más, desde una falsa hiperonimia, el *hiato* que la (des)estructura. Ningún mejor indicio de esta centralidad imposible, de esta incapacidad de lo griego para cerrarse sobre *un* tema, que la división que me verá obligado a establecer en el tratamiento de Grecia entre la segunda y la tercera parte del trabajo, entre lo que he denominado «la parte del absoluto» y «la parte de la escritura». Grecia funcionará así como el gozne o el *himen* que, desplegado y replegado a su vez entre lo escritural y lo trascendente, emblema de un *heliotropismo* que guía la escritura elitiana, estructurará cuestionando sus límites a un tiempo la poética de Elitis y el discurso que se dedica a glosarla. Será el modo, en consecuencia, de conspirar asimismo contra las pretensiones metalingüísticas de una crítica genealógica o temática que aspira a dominar su objeto desde un *afuera* absoluto que en teoría le proporciona una visibilidad total. La indecidibilidad de la transparencia o de la luz griega, la suspensión entre lo formal y

lo semántico, será en cierto modo de nuevo uno de los rasgos distintivos de una Grecia que se niega a dejarse de-limitar por criterios racionales, por el logos que una ontología bautizada con su nombre parece haber generalizado en la cultura occidental. La reflexión de Elitis en torno a este concepto, que a duras penas podría recibir tal nombre, ha de dictarnos pues su análisis, sin que ello suponga, como ha sucedido a menudo en los estudios dedicados a su obra, una complacencia acrítica respecto a sus postulados nacionalistas y etnicistas; los cuales, no obstante, se imbrican con especial coherencia en un pensamiento lírico heredero, paradójicamente, de la disidencia histórico-estética y *religiosa* que la literatura moderna inaugura a fines del siglo XVIII en Europa, el ámbito contra el cual la grecidad de Elitis parece actuar no sólo como su otro, según veremos, sino además en tanto potencia capaz de sustituirlo y vivificarlo.

El regreso que implica esta recurrencia de Grecia llegados a este punto del trabajo —una recurrencia que no pretende ser recurso, como ha ocurrido a menudo en las presentaciones sumarias de la obra de Elitis en el extranjero— nace también, sin embargo, del retorno a Grecia, a la idea de Grecia, del propio Elitis. Es él quien, inserto en una línea de pensamiento que procede de las décadas inaugurales del nuevo Estado griego y que alcanzará un cierto paroxismo en la primera mitad del siglo XX entre artistas e intelectuales del país, se plantea como objetivo de su obra encontrar «el verdadero rostro de Grecia», oculto hasta el momento, es de suponer, por imágenes falsas o irreales, preferentemente externas a su núcleo vivo y orgánico. Encontrar el verdadero rostro de Grecia no significa, no obstante, en este caso, como veremos, indagar conceptual y explícitamente en la pregunta por la esencia de lo griego, sino poner en escena por medio de su obra, gracias a un gesto de escritura que es más estético o expresivo que geográfico o político —o que sustituye estos dos elementos, según estudiaremos enseguida, por aquéllos—, la condición dinámica de la grecidad. Hay una profunda fe hölderliniana —mezclada sin embargo con un nacionalismo y un determinismo herderiano que la hacen mucho más obtusa que su original— en la concepción elitiana de Grecia y en la construcción po(i)ética de su identidad a que su obra aspira. Todo parte, en efecto, de una problematicidad: nadie sabe, nadie ha podido determinar aún cuál es el «verdadero rostro de Grecia», hecho que sin duda tiene que ver no sólo con las particulares condiciones de nacimiento del nuevo Estado, sino con la debilidad institucional que aún lo persigue en pleno siglo XX. ¿En torno a qué pueden o deben realmente agruparse los griegos? ¿En virtud de qué lo son aquéllos que se llaman así, dispersos en territorios diversos o incluso dueños compartidos, hasta bien avanzado el novecientos, de las regiones que en el imaginario colectivo conformaban la Grecia clásica? La imagen del filohelenismo europeo utilizada por los primeros padres de la patria para unificarla y forzar a

Occidente a defenderla contra el turco no resulta satisfactoria. Es la imagen de un clasicismo lejano, estático, perdido para siempre en las brumas de la historia, evidencia suprema de la quiebra infranqueable entre la Antigüedad y los individuos que actualmente conforman la colectividad reunida bajo el mismo nombre. Es la garantía de una imposibilidad sustancial de lo griego, su cerrazón sobre la categoría del objeto, del significado ya clausurado por el paso del tiempo. Supone, además, una vulneración de la unicidad e independencia de los griegos en la medida en que procede del exterior, de aquéllos que no participan orgánicamente del espíritu secular que se trata de descubrir en una secuencia ininterrumpida. Como ya hiciera Hölderlin en su defensa de un valor vivo y *poiético* de lo griego, Elitis —y gran parte de los intelectuales del país— rechaza la visión winckelmanniana de lo clásico, puro canon u objeto de imitación, cuna de Occidente en la medida en que proporciona una prefiguración de las Luces que han culminado en la civilización tecnocientífica del presente, de la que tan alejados se sienten los griegos en estas décadas de atraso económico y residuos premodernos en todos los ámbitos de su realidad. Frente a esta percepción muerta de la grecidad, Elitis aspira a desenterrar, a descubrir como quien saca a la luz una verdad escondida, una concepción viva y activa de lo griego que debe hallarse funcionando desde tiempos inmemoriales en las profundidades de la intrahistoria —a la vez en el «alma del pueblo», en su lengua y en sus expresiones artísticas— para explicar el largo periplo de una colectividad o una idea que aún en el presente pueden representar una posibilidad de renovación, de rehumanización o resacralización, para todo el mundo. Como casi todos los teóricos griegos, según iremos viendo poco a poco, Elitis olvida no obstante —finge olvidar— un elemento fundamental en sus reflexiones acerca de lo mucho que las imágenes europeas de Grecia han ocultado su verdadero rostro o su rostro actual: dichas imágenes —incluso las proyectadas por Hölderlin, que nuestro autor lee con un alarmante exceso de literalismo respecto a la oposición entre la Hélade y Hesperia, Grecia y Occidente— se referían única y exclusivamente a la Grecia antigua, y en ningún caso a una Grecia moderna que los occidentales no lograban ver tras la potencia de lo clásico ni siquiera en sus viajes. Es difícil, de este modo, que sus elaboraciones pretendieran siquiera eludir el estatismo de una consideración historicista. Pero, en lugar de rebelarse contra la necrosis que una vinculación excesiva al pasado clásico podía producirles, los griegos, y entre ellos Elitis, prefirieron rebelarse contra la idea contraria: la de que la grecidad clásica pertenecía plenamente a los abismos de la historia. Si bien ello hubiera podido procurarles la posibilidad de construir la nación de un modo más realista, ajeno a angustias y neurosis, también es cierto que hubiera eliminado todo aquello que la moderna Grecia podía esgrimir como privilegio particular y exclusivo, sello de una superioridad cultural que las élites intelectuales

no dudaron en explotar para conquistar incesantemente un poder —político y mediático, a los ojos del pueblo— impensable hasta hoy mismo en cualquier otro Estado occidental. Se trataba, en consecuencia, de hacer revivir lo griego, de encontrar una medida propia, singular y autóctona —que los mismos intelectuales se encargarían de promover a lo largo de generaciones—, que permitiera superar, sin sustituirlas totalmente, las fotos fijas que circulaban en el exterior sobre el país y que, por otra parte, no dejaban de proporcionar beneficios políticos y económicos. Los griegos —en especial su clase intelectual, que durante muchas décadas asumió, como hemos sugerido respecto a las imágenes del Poeta en Elitis y otros contemporáneos, un liderazgo moral de la colectividad que la debilidad institucional de la nación no parecía en condiciones de suministrar— debían apoderarse *nuevamente*, para corregirla y moldearla *desde el interior*, de una imagen de Grecia secuestrada ahora por los occidentales, fuente de un inmenso prestigio pero también, en las condiciones en que se presentaba, fuente de un malentendido que los relegaba a los márgenes de una grandiosidad de la que deseaban recuperar las riendas sin haber contribuido en nada a generarla.

Dada su diacronía y su potencia ajena a lugares o sucesos de la historia, a ideologías o regímenes políticos, más fuerte que ellos puesto que había conseguido atravesarlos sin sufrir merma alguna, ¿cómo podría lo griego quedar reducido a mero objeto fijado de una vez para siempre, cómo podría permanecer asociado a una sola época o a unos individuos determinados, a unas obras específicas o, incluso, a un espacio geográfico real y sujeto a la interacción, de igual a igual, con otros espacios colindantes? Para Elitis y otros muchos compatriotas que adaptan así a sus propios intereses las concepciones hölderlinianas e incluso nietzscheanas sobre Grecia —confundiendo con una referencia específica a los griegos, hablantes de la lengua griega o habitantes de los territorios actuales de dicho Estado, el deseo de estos autores europeos de hacer de ese impulso clásico, protohistórico, la condición de una renovación profunda pero general de una cultura occidental que encuentran sumida en la decadencia—, ésta es una *atopía*, una suerte de espíritu irreductible a logos, incomprensible para quienes no son griegos y, en ocasiones, incluso para aquellos griegos que, no siendo artistas, pretenden someterla a los moldes inconciliables de lo político, lo ideológico o lo económico, fijarla pues deteniendo su dinamismo para supeditarla a aquello que excede con solvencia: todos los derivados de una cultura europea de las Luces (capitalismo, democracia burguesa, sentido de ciudadanía supraétnico, socialismo marxista, cientificismo, etc.). Lo griego es por definición premoderno y antimoderno, lo cual en definitiva acaba convirtiéndolo en ocasiones, con todas las precauciones con que pretendo sea leído este término, en posmoderno. Es una suerte de comunidad mística basada no sólo en la sangre sino en elementos

intangibles como un modo de sentir, un modo de expresarse estéticamente o una lengua que ha demostrado de manera casi sobrenatural su capacidad para sobrevivir en medio de las más arduas condiciones históricas.

Si ya Hölderlin proclamaba en su *Hiperión*, la obra en que glosa con más minuciosidad su oposición al neoclasicismo winckelmanniano, su alejamiento de una consideración clásica e inamovible de Grecia —metafísica o platónica— y su vuelta hacia un orientalismo presocrático, dinámico, trágico y heraclíteo (lo griego, según él, no se encuentra en ese canon artístico muerto sino en la *poieticidad* y movilidad inclausurable de la diferencia que Heráclito expresó a la perfección en su fórmula *ἐν διαφέρον ἐαυτῷ*), contra la apropiación europea, torpe, exotista y degeneradora, de un pasado griego que podría hacerse funcionar más allá de la imitación simiesca con sólo recuperar el espíritu que lo animaba («¡Oh, sí!», exclamé, ‘se llevaron las columnas y las estatuas y se las han vendido unos a otros y no han tenido en menos aprecio a estas nobles formas, a causa de su rareza, que a los papagayos y a los monos’»²), Elitis le hace eco siglo y medio después clamando contra la «verdad congelada» que los occidentales y los griegos menos obedientes al «espíritu de la raza» han elaborado de Grecia; la cual constituye, no obstante, un *algo más* irreductible a esa mirada extranjera, a cualquier mirada en el fondo no poética o estética —en el sentido holderliniano en que lo poético es una armonización equilibrada entre lo orgánico y lo aórgico, entre el logos y sus otros—, una sustancia viva, superior e inmutable que, en lugar de dejarse extraer de la historia o el arte griegos, los construye como hipóstasis o mimesis de sí misma, si bien pertenece al ámbito de lo íntimo, de lo individual, de lo empírico, tal como puede darse en un griego contemporáneo: «Una verdad “congelada” sobre Grecia, por ejemplo, es su historia tal como la interpretan los griegos oficiales; otra también “congelada” es su historia según nos la presentan los europeos. La verdad viva, creo, está también en su historia, pero tal como la ves emerger en tu interior, por tu experiencia personal, y los acontecimientos o los monumentos del arte se limitan a glosarla o ilustrarla»³. ¿Quién más indicado, pues, para sacar a la luz dicha «verdad viva», la identidad auténtica de lo griego, para corregir las imágenes que la ocultan escenificando, sin remedio, un regreso a Grecia, que el artista? Ello es precisamente lo que Elitis y toda su generación sitúan en el eje principal de su poética cuando asumen las corrientes europeas de vanguardia: la necesidad de apoderarse, construyéndola, de la imagen de

² HÖLDERLIN, F. (2003), p. 121.

³ «Antes que nada, la poesía»: «Μία “κατεψυγμένη” αλήθεια για την Ελλάδα, π. χ., είναι η ιστορία της, όπως την ερμηνεύουν οι επίσημοι Έλληνες· μία άλλη, “κατεψυγμένη” επίσης, είναι η ιστορία της, όπως μας την παρουσιάζουν οι Ευρωπαίοι. Η ζωντανή αλήθεια, πιστεύω, βρίσκεται πάλι στη ιστορία της, όπως την ανακαλύπτεις ν’ αναδύεται μέσα σου, από την προσωπική σου εμπειρία, και που τα γεγονότα ή τα μνημεία της τέχνης απλά και μόνο την υπομνηματίζουν και την εικονογραφούν», ELITIS, O. (2000), p. 18.

su propia nación, de articular su identidad no sólo para subsanar el vacío que a este respecto la asedia desde su nacimiento a causa de su debilidad institucional, sino además para acrecentar su propia importancia, para dotarse de un aura profética que en ocasiones hará a los intelectuales, escritores o artistas, encarnaciones más propias, más comprometidas con la esencia del país, a ojos del pueblo, que los políticos o las instancias democráticas que habrían de garantizar la estabilidad del Estado y la pertenencia ciudadana. Elitis mismo lo reconoce en la célebre entrevista a Ivar Ivask: los componentes de la llamada Generación del 30 se sintieron impelidos a desvelar el verdadero rostro de Grecia, a devolver al país la reflexión sobre su propia identidad, secuestrada por las construcciones racionalistas de Occidente. Es fácil observar que el autor obvia la objeción que he planteado más arriba: las imágenes europeas sobre Grecia no se referían en ningún caso a la Grecia moderna; la confusión sólo se hace posible gracias a una coincidencia nominal perseguida por los fundadores del Estado griego moderno para conseguir aquello mismo que acabaría por volverse en su contra; sin embargo, Elitis y sus contemporáneos no pretenden, como puede leerse, encontrar en otro *lugar*, lejos del clasicismo, gracias a una delimitación nominal más realista, la identidad actual de Grecia, no pretenden construirla como la identidad de una nación moderna y joven que es, sino encontrar el eje diacrónico, el elemento espectral que tutela y sanciona su continuidad indiscutible, su necesidad, desde la más remota Antigüedad hasta el presente: «Mi generación y yo —y aquí incluyo también a Seferis— nos esforzamos por descubrir el verdadero rostro de Grecia. Era necesario porque, hasta entonces, lo que se presentaba como verdadero rostro de Grecia era aquello que los europeos veían como Grecia. Para conseguirlo, tuvimos que derribar la tradición racionalista que pesaba sobre Occidente»⁴.

Resulta fácil deducir que Grecia constituye, por tanto, un factor fundamental en la poética no sólo de Elitis sino de toda una generación de artistas griegos. Invertiendo la proposición, podríamos decir asimismo que, en lugar de un concepto geográfico o político, Grecia deviene en este tiempo —y no sólo—, en el interior de la nación, un concepto predominantemente estético, *atópico*, suprahistórico y místico. En pocos países europeos —en ningún Estado moderno de larga tradición, por débil que pudiera resultar política o económicamente, sin duda alguna— se hubiera podido producir una contaminación tan inextricable entre lo nacional y la estética de vanguardia, de vocación precisamente universalista. Es por eso, por su centralidad en una poética elitiana dominada por la serie de los *hiatos* —entre los

⁴ «Analogías de luz»: «Εγώ και η γενιά μου —κι εδώ περιλαμβάνω και τον Σεφέρη— πασχίσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας. Αυτό ήταν αναγκαίο γιατί μέχρι τότε σαν αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας εμφανιζόταν εκείνο που οι Ευρωπαίοι έβλεπαν σαν Ελλάδα. Για να επιτελέσουμε αυτό το σκοπό έπρεπε να καταλύσουμε την ορθολογιστική παράδοση που βάρινε πάνω στη Δύση», ELITIS, O. (1979), p. 187.

cuales se sitúa, como vamos a ver, Grecia en su carácter *atópico* y en su ahistoricidad—, por su indecidibilidad entre forma y contenido, que reproduce los conceptos de *himen* o intersticialidad que fundan, desestructurándola, la poesía de Elitis, por los valores de *construibilidad*, *revirginización* y *reorigen* que implica, por su imbricación con las nociones de escritura o *mimesis de lo imposible*, por su carácter predominantemente estético, en definitiva, por lo que me dispongo a dedicarle dos capítulos a este concepto en un trabajo dedicado a «la escritura y el absoluto» o a las dimensiones místicas en la obra de un autor contemporáneo. Baste leer este pasaje, que abre uno de sus manifiestos de poética, para entender que, una vez más, podemos rebautizar con este nombre a un *hiato* desestructurante que congrega y desprende, suspendiéndose entre la forma y el contenido, toda una constelación de conceptos fundamentales según el análisis que venimos esbozando hasta aquí (incluyendo, por supuesto, su rechazo de una occidentalidad teleológica, cerrada sobre los significados gracias a unas Luces que él sitúa en el Renacimiento⁵): «Sucedee que soy griego no sólo accidental, sino orgánicamente; en el sentido de que habito el mismo paisaje homérico inalterado y llevo a Platón en la sangre. Ésa es la razón que me ha hecho condenar desde un principio en mi interior todo el conjunto de medios expresivos que el Renacimiento dejó como herencia a nuestra civilización occidental»⁶. La *idea* de Grecia, este retorno ineludible, esta respuesta a una llamada comparable a la de la transparencia, esta problematicidad devenida teórica, nos servirá pues no sólo para proseguir, reiniciándolo por enésima vez, el rastreo de las huellas, de la línea intersticial que cerca y perfila la trascendencia y la escritura sin corresponderse *propiamente* con ninguna de ellas, sino que funcionará además como el gozne que nos permita efectuar el traspaso definitivo entre ambas y adentrarnos, ya en el próximo capítulo, en el ámbito de la materialidad de la escritura, que tanto tendrá que decirnos acerca de una posibilidad del absoluto.

⁵ El Renacimiento es sobre todo el período, como veremos, en que, despreciando la tradición viva del arte bizantino, heredero y encarnación de toda grecidad, Occidente comienza a fijarse en la Antigüedad griega como objeto de imitación. Ello subraya una brecha temporal e histórica que Elitis rechaza en la medida en que presupone la muerte remota de una Grecia que en su opinión sigue viva en el alma popular hasta el presente. Por no hablar de las tergiversaciones y deformaciones a que el arte renacentista, practicado por europeos que no son «orgánicamente» griegos, somete a los modelos clásicos.

⁶ «Declaración del 51»: «Συμβαίνει να είμαι όχι συμτωματικά μόνον αλλά και οργανικά Έλληνας· από την άποψη ότι κατοικώ το ίδιο ανάλλαχτον ομηρικό τοπίο και ότι έχω στο αίμα μου τον Πλάτωνα. Αυτός είναι ο λόγος που μ' έκανε από μίας αρχής να καταδικάζω μέσα μου ολόκληρο το συγκρότημα των εκφραστικών τρόπων που η Αναγέννηση κληροδότησε στον δυτικό μας πολιτισμό», ELITIS, O. (1993), p. 205.

2.4.2. GRECIA: EL PUNTO EXACTO DE NINGÚN MAPA

2.4.2.1. Geografías de lo imposible: ¿dónde está Grecia?

La pregunta por el *lugar*, imbricada como hemos visto hasta el momento en la lógica de elementos como la luz o la escritura, recorre la obra de Elitis. Pero, si asedia de manera especial a alguna figura, ésa es sin duda Grecia, dividida entre objeto de dicho cuestionamiento —*topos atopizado*, desencajamiento de *su* lugar— e identificación con la sintaxis misma de toda imposibilidad del *lugar*. Encontrar el verdadero rostro de Grecia es, en consecuencia, hacer al mismo tiempo una geografía de lo imposible y constatar la imposibilidad de toda geografía. Concebida muy habitualmente como una escritura indescifrable, sin *telos* y sin referentes, *autoconstruible* y *poiética* («Pues el sol y las olas son una escritura silábica que se descifra sólo en tiempos de tristeza y de exilio / Y la patria un fresco con capas sucesivas francas o esclavas que si emprendes la tarea de restaurar vas derecho a la cárcel y has de rendir cuentas / A una multitud de Poderes extranjeros siempre a través del tuyo»⁷), o como un palimpsesto puramente imaginal (en un *Axion Estí* que la dibuja como acumulación de estratos lingüísticos, artísticos y naturales), Grecia es fundamentalmente una *atopía* que en dicha condición encuentra la clave de su extraordinario poder. Hay una indecidibilidad *heliotrópica* en su esencia imposible: si por una parte constituye la sede misma de todo lo *atópico*, una suerte de *hiato* en el centro de todos los mapas —la borradura del *lugar*—, por otra es también el *himen* que perfila y delimita todas las *atopías*, que nos permite ver por medio de un espaciamiento todo aquello que no parece reductible a la mirada.

Dibujar Grecia, indagar para encontrar su «verdadero rostro», por consiguiente, significa para Elitis también desdibujarla. Si la pregunta que asedia a la intelectualidad griega, a toda su sociedad, desde la fundación del Estado, es dónde está Grecia, cuál es su verdadero lugar, Elitis la responde incesantemente desalojándola de toda posible cerrazón sobre un contenido histórico, ideológico,

⁷ «Un regalo, un poema de plata» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*): «Αφού και ο ήλιος και τα κύματα είναι μία γραφή συλλαβική που την αποκρυπτογραφείς μονάχα στους καιρούς της λύπης και της εξορίας / Κι η πατρίδα μία τοιχογραφία μ' επιστρώσεις διαδοχικές φράγκικες ή σλαβικές που αν τύχει και βαλθείς να την αποκαταστήσεις πας αμέσως φυλακή και δίνεις λόγο / Σ' ένα πλήθος Εξουσίες ξένες μέσω της δικής σου πάντοτε», ELITIS, O. (2002), p. 231. En este poema, escrito en el exilio y considerado desde siempre un alegato contra la Dictadura de los Coroneles (1967-1974), Elitis plantea en realidad la necesidad de restaurar o restablecer la escritura que es la patria borrando acaso los estratos de pintura extranjeros, aquellos que eclipsan el verdadero rostro de Grecia al igual que las imágenes occidentales del país. Intentarlo es, sin embargo, un riesgo que se paga con una condena del poder tiránico que, precisamente por eso, no puede sino ser un poder extranjero, extraño a las condiciones naturales de Grecia, que son contrarias a cualquier forma de opresión.

político o geográfico. No en vano, su pretensión fundamental es desterrar de una vez para siempre el *topos* de Grecia, el *topos* que ha permitido fundar una modernidad tecnocientífica fundamentada en la opacidad y el teleologismo, para sustituirlo por un gesto dinámico e inestable, por un *hiato* tan blanco como el mármol de las estatuas alabadas por Winckelmann pero que, al revés que ellas, no pretende fijar sino conmover, construir *poiéticamente*, fundar una nueva habitabilidad de lo humano cimentada en la apertura y la irreductibilidad al logos y a toda forma de presencia. Grecia sólo conservará su potencia ahistórica, su fuerza *resacralizadora* y *(re)originaria*, si elude todos los intentos —externos e internos— de cerrarla sobre una identidad que clausuraría su función. Para encontrar su verdadero lugar, ése que siente que le falta, Grecia debe precisamente permanecer inmune a toda determinación *tópica*, negarse a una identificación reductora con cualquier espacio geográfico o abstracto, mantenerse sobre el filo del exceso, sobre la apertura de la *significancia* que (des)articula toda operación poética. Constituirse no sólo en *atopía*, sino en *hiato* o *espectralidad* —adquirir pues, en definitiva, un estatuto de imagen o de doble, de escritura sin logos— cuya función primordial sea ejercer una constante e indiscriminada dislocación, un desencajamiento de toda certeza ontológica y de toda clausura semántica. Grecia no puede ser *lugar* porque está destinada precisamente a actuar sobre el *lugar*. Afirmar otra cosa, tal como han hecho durante décadas los europeos, es decir, atribuir a lo griego un espacio en la historia o en el imaginario colectivo, o bien, tal como ha sucedido dentro del propio país con escaso éxito, tratar de introducir a Grecia como una más en el llamado «concierto de las naciones» impulsando la construcción de un Estado moderno e incluyente de ciudadanos, no es sino tergiversar su más profunda esencia, cercenar imperdonablemente ese *algo más*, la *restancia* irreductible a logos, a la racionalidad europea surgida de las Luces —y por tanto a toda su constelación de derivados, desde el discurso objetivo y diseccionador de la ciencia hasta el mercantilismo y la alternancia ideológica del ordenamiento democrático—, que constituye.

Instalado en el terreno de la *poiesis*, de lo *atópico* y lo *espectral*, de la sustracción al tiempo y al espacio, lo griego es para Elitis fundamentalmente una expresividad o una estética, como hemos esbozado más arriba. Pero no se limita a eso: más que de una estética *strictu sensu*, más que de una suerte de cosmos artístico conformado por un conjunto de obras u orientaciones plásticas, como veremos, se trata de un gesto, un gesto identificable con el *ductus* de una escritura, inmune al paso del tiempo, imposible de aprehender —en la medida en que es él quien nos dicta, si hablamos *con propiedad*, el discurso que le atañe—, y capaz, según una lógica de la huella reducida aquí sólo al ámbito de la grecidad, de inscribir y prescribir todos aquellos fenómenos asociados ética, artística, natural o

espiritualmente, a Grecia. Lo griego, carente pues de coordenadas espaciotemporales, es ante todo la respuesta a esta llamada, el asentimiento originario a una pregunta que no se deja oír si no es en griego. Sólo tras esa respuesta, en la *construibilidad* que se halla implicada ahí, puede Grecia, remisa a cualquier forma de presencia o localización física, *re-velarse*. No, sin embargo, en tanto esencia o *corpus* delimitable de producciones culturales, sino como potencia (des)estructurante que actúa en cada uno de los productos que podemos denominar *griego*. Suspendida entre las categorías de *εἶδος* —pues es dable ver en las concepciones elitianas la larga sombra de un idealismo que alcanza en ocasiones cotas paroxísticas si tenemos en cuenta el período en que están escritos sus ensayos y poemas— e *εἶδωλον* —en tanto representa, en su *espectralidad*, a todas las dimensiones imaginales y secundarias y carece, además, de un referente que no sea ella misma—, Grecia es el isomorfo de la transparencia o la luz griega, de ese sol que se encuentra a la par en el origen de toda manifestación y en el extremo de toda *poiesis*, desrealizando y desencajando la realidad y abriéndonos a una alteridad que no se deja reducir por ninguno de los dos elementos del par. Intersticio, límite, gesto de exceso, lo griego se reparte y fluctúa, disemina sus centros, se constituye en *indemnidad* inabordable por la historia en virtud precisamente de su indecidibilidad. ¿No supone su persistencia a lo largo de la historia, su inmunidad a una reordenación política de los estados modernos que podría haber reabsorbido a la comunidad lingüística, moral y étnica que la constituye en varias unidades, o haberla borrado definitivamente del mapa en beneficio de un cierto pragmatismo acorde con los tiempos, la mejor muestra de su resistencia irreductible, de su condición de *atopía* más allá del lugar y del tiempo? ¿No significa la más evidente negación o cuestionamiento de estos dos conceptos *positivos* que representan las coordenadas bajo las que la civilización occidental de las Luces encierra todo lo existente clausurándolo sobre la opacidad del significado? ¿No pone en duda precisamente el concepto moderno de realidad? Vinculándola también a una dimensión preferentemente estética —el único ámbito de permanencia de una posible sacralidad según los artistas modernos en su intento de defenderse de la nivelación y tecnificación contemporáneas, según hemos analizado más arriba—, Philip Sherrard ha afirmado ya que la Grecia de Elitis no se localiza en el Egeo ni en la luz, como ha podido pensarse, sino que reside entre las nieblas de una expresividad y además «it is not a space-time continuum... it escapes or transcends both place and time. Or it is the place that is no place, existing in a time that is no time»⁸. Se diría que esta Grecia elitiana es una suerte de artículo sobrante de la Enciclopedia, una resistencia a la catalogación en la medida en que trasciende la condición de objeto y se determina a

⁸ «Odysseus Elytis and the Discovery of Greece», *Journal of Modern Greek Studies* 1, 1983, citado en ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992), pp. 49-50.

la vez como imagen, productora de imágenes y *construibilidad* de lo real. Y en la medida en que, no estando aquí ni allí, no siendo esto ni lo otro, no puede atribuírsele predicado alguno ni asociarla a un significado particular y exclusivo⁹.

Grecia es, ante todo, el espacio sin coordenadas. En su empeño por desligarla recurrentemente de un Occidente contra el que se define y de un Oriente que le es inferior o la amenaza, Elitis la construye como un intersticio ilocalizable en los mapas, circundada por estas dos instancias cruciales en el imaginario europeo pero no perteneciente a ninguna de ellas¹⁰. Convertida en una *aTopía* o *uTopía*, en un no lugar dominado sin embargo por un nombre *propio* y acechado siempre por dos coordenadas que pretenden arrastrarla al grosero terreno de lo *tópico*, Grecia se constituye en un espacio único, inaprensible para la ciencia de la cartografía, una suerte de hipóstasis, por paradójico que pueda parecer, del Lugar. Este Lugar que es en realidad un *fuera de lugar*, una *restancia* inabsorbible, resulta una utopía donde la u aparece tachada, un no lugar que, sin embargo, *tiene lugar*¹¹. En eso consiste Grecia, una región a la deriva a la que Elitis no permite cerrarse sobre una pertenencia oriental u occidental puesto que su carácter de centro (un centro blanco, intersticial y dislocado que conspira contra la *propiedad* de todos los mapas y de todas las topografías, que los somete al desplazamiento abismal de la deriva, a una *metaforicidad* incontenible), su valor arquetípicamente medi-terráneo, la sitúan en una franja indecidible, hacen de ella la membrana misma que, mirando a ambos lados, determina gracias a lo que podríamos llamar su medida inconmensurable la cualidad de lo oriental y lo occidental¹². Identificada con la diferencia o la cesura que

⁹ Esta concepción *atópica* de Grecia no es extraña en estas décadas, como podría pensarse, entre los intelectuales y artistas griegos. Desde un punto de vista más nítidamente idealista, el filósofo Constandinos Tsatsos, por ejemplo, se refirió ya a Grecia como una entidad escasamente material que, aun en su fisicidad más incuestionable, la naturaleza, habla al espíritu y no a los sentidos. Funciona en todos sus estratos como un elemento abstracto, cfr. DSIOVAS, D. (2006), pp. 80-81.

¹⁰ «Situating within the Aegean archipelago and its islands, Elytis tugged Theotokas's Western ideal eastwards. In space before time, Elytis would claim a *topos* neither truly physical nor spiritual, with elements 'of the Aegean' (as the title of the first poem in the collection betrays) but not the Aegean, an imaginative space not in the exotic East (e.g. of Kavvadias, the rembetika, or of modern Turkey), but certainly east of his own metropolitan center and away from Seferis's historical center, classical Greece», CALOTYCHOS, V. (2003), p. 168.

¹¹ Conviene pensar, a este respecto, a propósito del *Lugar* con mayúscula, en una suerte de Jerusalén dividida entre lo terrestre y lo celeste, pero fuente incesante de un magnetismo hipnótico para los judíos —y parcialmente los cristianos— a lo largo de la historia. Como tendremos ocasión de analizar, no son pocos los paralelismos entre la Grecia elitiana y esta Jerusalén suspendida entre lo real y lo irreal, entre lo divino y lo humano, que representa fundamentalmente el centro de traspaso, la escansión a través de la cual la tierra entra en contacto con lo divino de manera *natural*. Del mismo modo que Grecia, Jerusalén no constituye necesariamente un *lugar* fijo e inamovible: se encuentra, también, en el seno de la comunidad judía, es fundada por la presencia misma de los judíos como centro que se disemina y se repite en su diáspora. No dejaremos de observar semejanzas asombrosas, en este repaso, entre la concepción judía de la propia identidad colectiva y la concepción griega o, más específicamente, la elitiana. La importancia concedida a la escritura no será la menor de ellas.

¹² Merecería un estudio, que ignoro si existe ya, la fluctuación constante de este eje entre Oriente y Occidente que se ha convertido a su vez en un *topos* de las identidades, si bien con un componente

escande ambos conceptos o ambos lugares, excediéndolos, conserva siempre la capacidad de constituir sus respectivos otros, y por ello mismo no renuncia a una participación relativa —en la cual se mezclan las aspiraciones (a)políticas del nuevo Estado— en ellos: si frente a Oriente encarna el orden, el decoro y una potencia civilizatoria basada en la perfección de lo humano (aspectos en los que Elitis, por más que diga, no se aleja de la tradicional imagen europea, filológica, sobre Grecia), frente a Occidente representa la energía de un discurso alternativo, antirracionalista y *resacralizador*¹³. Pero, y ése es su valor principal, no se ha dejado absorber por ninguno de los dos, antes se ha instituido, antes y por encima de ellos, como su misma condición de posibilidad. Constituye, a fin de cuentas, la fractura o el *hiato* que *desapropia* todos los mapas, que nos protege contra la precisión de la cartografía e impide la clausura del espacio sobre una identidad absoluta; la zona de secreto o el punto ciego que, como en esas representaciones medievales de la Tierra en cuyos bordes podían leerse alusiones fabulosas («de aquí en adelante sólo hay dragones», por ejemplo, en las primeras estribaciones del Atlántico), garantiza la comunicación con el misterio, una irrepresentabilidad consustancial —la inconmensurabilidad de la *restancia* a la que he hecho referencia más arriba— sobre la que se articula aquello que de más (im)propio posee lo humano: la *mimesis de lo imposible*, el exceso de sí.

En este aspecto, la imagen elitiana de Grecia se corresponde con el gesto definitorio de lo griego —*himen* y a la vez *metaforicidad*, cuestionamiento de todos los límites, *poiesis* incontenible, *significancia*— que hemos venido analizando hasta aquí en la lógica del *hiato*. Hay mucho en él de la concepción trágica de la grecidad inaugurada por Hölderlin, para quien de hecho la singularidad principal de Grecia como a la par Lugar y no lugar se basa en esta condición intersticial de uno escindido en sí mismo, de diferencia o equilibrio dinámico de contrarios. Sólo Grecia, en su opinión, ha podido vivir la experiencia del heraclíteo *ἐν διαφέρον ἐαυτῷ*, la

algo más banal que el estudiado aquí, en nuestro tiempo. Se diría que Europa entera se ha pensado a sí misma en las últimas décadas —en discursos predominantemente turísticos, es decir, de presentación ante los otros—, quién sabe si desde el instante mismo en que relativizó aparentemente el contraste entre lo occidental y lo oriental —con el nacimiento de una modernidad fingidamente inclusiva—, como ese eje o esa diferencia, el único espacio intelectual desde donde la diferencia era propiamente pensable. No puede obviarse el prurito de superioridad cultural que subyace a esa presunta suspensión abierta frente a la cerrazón oriental sobre una identidad monolítica. Sea como fuere, de multitud de lugares (especialmente ciudades) en Europa y aledaños —es difícil oírlo acerca de otros continentes— se dice elogiosamente que son «la frontera entre Oriente y Occidente», conceptos que resultan así espectralizados y abstraídos del ámbito de la pura geografía. Es reseñable en especial la iterabilidad de esta frontera, que parece estar siempre teniendo lugar, autorreproduciéndose en una u otra medida. A bote pronto podemos mencionar como espacios de este tipo la España romántica (a la que ingleses y franceses solían venir precisamente en busca de un contacto seguro y aligerado con el mitificado e inaccesible Oriente) o, en nuestros días, ciudades como Estambul, Praga, Varsovia, Atenas, Viena, Jerusalén, Alejandría, Tánger, o países como la misma Grecia, Turquía, Rusia, etc.

¹³ «Hellenism's home will be reached in time before space, far from Europe and Turkish barbarism», *Ibidem*, p. 175.

capacidad de articular la pluralidad de lo escindido en una unidad tangible de sentido que es la auténtica clave de la belleza griega: no la suma de partes diversas, sino el equilibrio dialéctico (sin resolución en un tercero) de una multiplicidad irreductible¹⁴. Se trata de un equilibrio ontológicamente abierto (no cerrado sobre una dialectización absoluta en el sentido hegeliano, como otros teóricos europeos pudieron sugerir) que impide a lo griego limitarse a una identidad parcial y obtusa, como le sucede a Oriente o al Norte —es así como Hölderlin denomina al Occidente de Elitis—, y lo construye no sobre la anulación del hiato de la diferencia, sino sobre su mismo filo, sobre el conflicto o el *πόλεμος* heraclíteo¹⁵. Es así como la Grecia antigua pudo evitar el fracaso que asedia actualmente a la modernidad y que consiste en la clausura sobre una visión opaca y unilateral de lo real que conduce indefectiblemente a una fractura. Las Luces suponen, pues, en opinión de Hölderlin, no una ampliación de campo para la mirada del hombre moderno, sino la amputación de uno de los componentes —lo oriental, lo aórgico, lo infinito— que deben sostener toda experiencia de lo humano. Esa es la razón por la que deja de considerar lo griego un objeto cultural y pasa a pensar en ello como una fuerza productora, una potencia *poiética* cuya originalidad ha de buscarse en tiempos preclásicos, en una fase arcaica y oriental que ha escapado al cómputo de los neoclasicistas y que puede constituir un impulso de renovación del discurso europeo en la naciente modernidad¹⁶. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre Hölderlin y

¹⁴ Cfr. MECACCI, A. (2002), p. 53.

¹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 54.

¹⁶ «Con una spiazzante operazione ermeneutica Hölderlin si convince che l'essenza della grecità non è quella che è presentata nei testi su cui si è costruita tutta la tradizione umanista occidentale: Omero, i tragici, Platone sono il risultato di un percorso già avviato, se non in declino. Essi non sono l'origine, ma sono tanto "originati" quanto lo sono i moderni. Vi è uno strato più profondo da penetrare e il mezzo per farlo è ancora una volta esplorare le angolazioni di senso del linguaggio, scovare al suo interno ciò che è stato rimosso, trovare indizi, capovolgere i luoghi comuni interpretativi ai quali la tradizione e la filologia hanno abitato», *Ibidem*, p. 137. También Hölderlin, como Elitis, si bien en condiciones históricas y con objetivos muy diferentes, piensa que la verdadera voz de los griegos ha estado enmudecida por las imágenes arquetípicas y estáticas —en el sentido platónico— que los europeos han proyectado sobre Grecia antes que él. Ambos se plantean pues recuperar esa voz por diversos medios, recuperar o repensar el color de las estatuas marmóreas que Winckelmann había presentado al siglo XVIII de un blanco inmaculado, borrando este perturbante pero crucial elemento oriental: «I greci non sono l'imitabile, il paradigma archetipico e irraggiungibile della *poiesis* e quindi dell'intera umanità. È uno sforzo enorme per Hölderlin comprendere e rifiutare la grecità come essenza storico-normativa dell'uomo, ma anche, ancor prima che una soluzione ermeneutica inedita, un atto d'amore necessario. Sepolti e cinti d'assedio dal manierismo, dal barocco, dal neoclassicismo, i greci avevano perso la loro voce. Pensare l'esperienza greca esclusivamente come compiuto prodotto della *παιδεία* significa allinearla, renderla perfettamente organica al progetto del *Bildung* del classicismo. L'immagine (*Bild*) della Grecia era infatti platonicamente un archetipo (*Ur-Bild*) della configurazione e formazione della cultura moderna, la *Bildung*. Ma proprio questa adattabilità reciproca tra antico e moderno è ciò che, secondo Hölderlin, ammutolisce i greci. Ecco allora che il progetto di "tradurre", di riformulare le loro parole, *μετάφρασις*, si riversa anche nell'esplorazione del rimosso greco, e quindi del rimosso della cultura umanistica europea, l'elemento orientale, il "sacro fuoco". Far riaffiorare questo fondo oscuro, far riemergere un'ebbrezza che investe ogni cosa, una pulsione estatica: questa è la scoperta "storica" del tragico hölderliniano. Le statue

Elitis respecto a esta consideración *atópica* e intersticial de Grecia y de lo griego: lo que en Hölderlin es la referencia a una *atopía* verdadera —el Estado griego no existe cuando escribe sus obras principales y él no pisó nunca aquella tierra— utilizada para hacer una crítica de su presente y de su patria —una Alemania que representa la opacidad y unilateralidad del Occidente moderno—, en Elitis es un mecanismo velado de exaltación nacional —y del puesto privilegiado que al artista, habitante de una *espectralidad* semejante, le corresponde en su construcción— imbricado indisolublemente en las bases de su poética, es decir, disimulado tras un presunto apoliticismo que esconde bajo la máscara de una estética vanguardista y radical, portadora en apariencia de un mensaje de renovación histórica, una concepción romántica y herderiana, complaciente con el más reaccionario nacionalismo patrio, de su comunidad. Toda su poética, en consecuencia, una poética de lo griego, está poniendo en marcha al desplegarse, al desplegar las figuras del *hiato* que la (des)estructuran, un pensamiento de la nación en proceso —pues Grecia no pasa de concebirse como tal, se admita o no, en estas décadas, incluso me atrevería a decir que hasta el presente— que aspira a justificar su necesidad espiritual y universal más allá de los condicionamientos de la política, la economía, la geografía o la propia demografía. Más allá del propio peso de su producción cultural efectiva en los últimos siglos, se diría. Es posible leer, pues, según este renombramiento, el enésimo que hacemos, de aquello que gobierna más allá del tema la poesía de nuestro autor, una proyección de Grecia y sus valores inaprensibles, rehumanizadores y *resacralizadores*, válidos para el mundo entero, en todos y cada uno de los que se han venido considerando los *temas* de su obra, en la misma dialéctica entre la escritura y el absoluto que determina la dimensión mística que estoy analizando aquí.

Reducir Grecia a la categoría de objeto, objeto entre otros muchos, inmerso en el juego de diferencias que implica un escenario político moderno —en el ámbito de lo cultural, lo económico, lo territorial, lo estratégico—, supondría sin duda no sólo admitir la escasa importancia de un Estado recién nacido en los márgenes de Europa, con medios muy escasos y un peso geopolítico condicionado únicamente por su estratégica posición, así como su condición subalterna en lo cultural y su debilidad institucional, sino además renunciar a su cimentación suprahistórica en la lejana Antigüedad clásica y por tanto a toda capacidad de influencia contemporánea. Grecia no puede resignarse a ser únicamente lo que en los mapas queda delimitado bajo ese nombre. Grecia excede, siempre, todos sus límites, sean los temporales —los de su fundación moderna— en función de su continuidad milenaria, los espaciales, en la medida en que hay un «helenismo», suerte de comunidad mística unida por la lengua,

greche non erano bianche come le aveva viste Winckelmann, ma colorate, tradurre i greci significa pensare questo “colore”», *Ibidem*, pp. 139-140.

como veremos, disperso en diversas naciones y continentes, o bien los meramente identitarios, dado el carácter de regeneración universal que potencialmente posee la pureza cultural y humana de los griegos, preservada de la decadencia que proporcionaron a Europa los sucesivos procesos modernizadores: el Renacimiento o la Ilustración. Es por eso por lo que la concepción hölderliniana de Grecia como fuerza dinámica que elude toda estatización y trasciende las condiciones puramente materiales del país triunfa entre no pocos intelectuales y artistas contemporáneos de la llamada Generación del 30, o entre sus propios miembros. El estudioso Costas Dimarás publica en la misma década de los treinta, en que el discurso nacionalista se encona —tras el denominado Desastre de Asia Menor, en 1922, que puso fin a las ansias expansionistas, muy acordes con esta concepción *atópica* de lo griego que el político Elefcerios Veniselos manejó temerariamente, de un Estado inflamado por un entusiasmo que le llevó a calcular mal su peso internacional y su verdadera potencia militar— y se entrelaza con la introducción de las nuevas propuestas estéticas vanguardistas, un sintomático artículo en que se refiere al helenismo como armonía polifónica sometida a un devenir constante que tiende a su realización sin alcanzarla jamás, y que conserva en su interior la riqueza de las experiencias pasadas junto con una fuerza invulnerable de futuro¹⁷. Grecia desaparece pues como tal, se reduce, como la transparencia o el *hiato* de la *revelabilidad*, a una promesa cuya indemnidad queda apenas garantizada por su irrealizabilidad consustancial, por su carencia de *telos*. Los autores de este tiempo se refieren, por ello mismo, al helenismo antes que a la grecidad (*ελληνισμός-ελληνικότητα*), percibiendo en el primero de los términos una superación de las fronteras geográficas y temporales de Grecia, una consideración *atópica* y *ucrónica* que engloba a toda la comunidad mística, espectral, de los griegos, griegos del pasado y del futuro, del continente y de las islas, del Estado griego y de Asia Menor, del Mar Negro y del norte de África o de Oriente Próximo, una comunidad basada en la lengua, la religión y la sangre, y en ese *algo más* que les impide configurarse como una *mera* nación moderna dispuesta a confrontarse con las demás y a fundar una colectividad de ciudadanos. En el término helenismo ven además el modo de sustraerse a las imágenes occidentales de una Grecia normativa y canónica, fija en una arquetipicidad platónica paralizante —la misma objeción de Hölderlin a Winckelmann—, así como la posibilidad de someter el concepto, la propia identidad colectiva, a una *construibilidad* manejada por los artistas, que ponga el acento en unas dimensiones estéticas que harían de ellos los líderes auténticos de la patria, los garantes de su permanencia y su especificidad¹⁸.

¹⁷ Cfr. DSIOVAS, D. (2006), pp. 135-136.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 136. El mismo Seferis o Ceotocás, más volcados hacia Occidente, al menos en un primer momento, eligieron también por estos motivos el término «helenismo», *Ibidem*, pp. 136-137.

Elitis es probablemente uno de los más ardientes defensores de esta concepción del helenismo —término que privilegia pero del que no abusa, contra lo que podría pensarse—, que no cesa de proyectar y defender, como hemos visto, en todas las facetas de su obra. La *atopía* o la desrealización de Grecia alcanza en su poesía un grado de explicitud que no se encuentra en otros autores contemporáneos. La poesía misma se convierte, de hecho, en el *topos atópico* sobre el cual el helenismo puede encontrar su hogar —su inexistente centro— sin los riesgos de una determinación reductora y con la suficiente lejanía respecto del Estado griego como para no quedar impregnado de sus limitaciones¹⁹. Grecia, en realidad, se re-trae del mismo modo en que lo hacía el sol: su sustracción a la mirada directa no es sino la garantía de su regreso recurrente, la certificación de su ubicuidad en mil imágenes *espectrales* e inaccesibles al desgaste, la puesta en marcha de una *metaforicidad* que, acaso como emblema de un helenismo en errancia y diáspora constante, se desencadena en ella. Sus coordenadas, en vez de las geográficas, son las de una repetición permanente de escenas, las de un *tener lugar* sin lugar definido que la re-trae bajo una serie de manifestaciones que no hacen sino confirmar su condición intersticial y la retejen en su trama como un *himen* siempre renovado. Así, enumerando en «Camino privado» una serie de elementos griegos, imágenes derivadas de la grecidad que sin embargo la (re)generan en su aparecer (determinadas sensaciones, Santorini o el Monte Atos como valores a la par físicos y simbólicos, instantes de renacimiento del mundo que contienen por ello mismo una potencia griega), Elitis afirma que se trata de «escenas que, por haberse repetido idénticas tantas veces, han llegado a convertirse en las coordenadas del helenismo»²⁰. Sin embargo, ¿dónde está, en la confluencia casual de estas coordenadas, Grecia? ¿No se re-trae ya en —y detrás de— cada una de estas apariciones ocasionales, *atópicas*, iterables de un modo casi artificial, susceptibles de darse en cualquier lugar y en cualquier tiempo? ¿No es dicha mostración imaginal la misma condición de su retirada, de su imposibilidad de cerrarse sobre una identidad concreta u objetual, de entregarse de una vez para siempre en su *propiedad* bajo la forma de una presencia? Si Grecia es inmune a la historia y a la geografía, si renace incesantemente *revirginizada*, es precisamente en la medida en que reside en sus otros, en que se construye como el movimiento mismo de una *metaforicidad* que sitúa su esencia en

¹⁹ Desde su más temprana obra se manifiesta esta tendencia que no lo abandonará: «As a result, Elytis attempts to literally 'ground' Hellenism, with its modern loss of center, to an other *topos* where the recovered spirit will manifest itself. In *Orientations*, this apocalyptic and epiphanic moment emerges in an ethereal landscape, suggestive of the Aegean islands yet timeless and tantalizingly on the verge of materiality, within the boundaries of the Greek state yet also strangely atopic and fleeting», CALOTYCHOS, V. (2003), p. 173.

²⁰ «Σκηνές που, για να έχουν επαναληφθεί ταυτόσημες τόσο πολλές φορές, έφτασαν να γίνουν συντεταγμένες του ελληνισμού», ELITIS, O. (1993), pp. 400-401.

un perpetuo fuera de sí, en un *fuera de lugar* renovado a cada instante; no hay jamás un cuerpo *propio*, sino una corporeidad prestada, para lo griego. En un movimiento de direccionalidad indecible (nos hallamos en un territorio declaradamente antiteleológico), Grecia es inscrita *heliotrópicamente* —casi *re-velada* en un gesto que la aleja siempre más de nuestra vista— por aquellos elementos que se dirían inscritos originariamente por ella. Es por tanto *(re)construibilidad* perfecta, texto o *himen* recomponible a partir de una serie de signos, de un *ductus* de escritura que presupone siempre, no obstante, la huella de una presencia anterior: «Si descompones Grecia, al final verás que te quedan un olivo, una viña y un barco. Lo cual significa: con otro tanto, la reconstruyes»²¹. ¿Se ha dado, no obstante, alguna vez esa presencia en su totalidad? ¿Estamos ante algo más que una huella? Del mismo modo que otras formas del *hiato* que hemos tenido ocasión de repasar, Grecia parece sometida a una dialéctica irresoluble, a un juego interminable, entre presencia y ausencia. Su aparecer, tras las imágenes del helenismo que se dirían originadas por ella desde una anterioridad inaprensible, es siempre la indicación de una ausencia o de una impropiedad, la sugerencia de una promesa o una diferición que pone automáticamente en marcha el mecanismo de la *metaforicidad* o el desplazamiento tropológico. Se diría siempre la impronta de una otredad más *propia*, la escritura secundaria y *espectral* que se construye a sí misma en su despliegue, que elabora *poiéticamente* su misma referencia. Grecia necesita, así, de un regreso, de un desplazamiento que la saque de sí y la conduzca más allá de su visibilidad presente, para encontrar su verdadera identidad —una identidad constantemente en fuga— en ese tránsito, en el *hiato* de una búsqueda o una confrontación con sus dobles. No existen, de hecho, para Elitis, más que dobles, una constelación de dobles en cuyas confluencias relativas, parciales, Grecia se dibuja como una suerte de impresión rizomática, como un centro ocasional sometido a constante diseminación y sustraído siempre más a la presencia, a la visibilidad o la aprensibilidad de cualquier género. Esto que vemos, esta Grecia que se ofrece a nuestros ojos delimitada por una coordenada spatiotemporal en el presente, no puede ser en consecuencia sino una huella desrealizada, *espectral*, de *otra cosa*, de una Grecia suprahistórica que no puede buscarse o determinarse sino en el *haz* siempre parcial de sus dobles, en el giro de sus imágenes o en la (des)articulación de su *significancia*. La propia naturaleza griega, esa *physis* que habría de constituir el último término, como la *propiedad* del cuerpo, de una *metaforicidad* basada en la analogía, se encuentra ya volcada a un exterior indeterminable, es la metáfora, *ya*, de una alteridad irreductible: Grecia nunca está *ahí*, se encuentra siempre en un tránsito desde o hacia *otro lugar* que no

²¹ «Incensar lo sublime», XIV (*El Pequeño Nautilo*): «Εαν αποσυνδέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα δεις να σου απομένουν μία ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι. Που σημαίνει: με άλλα τόσα την ξαναφτιάχνεις», ELITIS, O. (2002), p. 514.

podemos determinar ni, mucho menos, alcanzar. Escribir sobre Grecia es, por lo tanto, escribir acerca de una escritura, reescribirla prolongando el mismo gesto que la recorre, dislocándola una vez más, re-trayéndola sobre una lógica de la huella. El individuo debe incluso asumir esa huella como un compromiso, como la llamada a una misión que se inscribe en su interior, dislocándolo también, sometiéndolo a una *construibilidad* —reescribiéndolo a su vez— que sólo la condición de Poeta —aquel que ha renunciado a la identidad social, unilateral, para suspenderse asimismo en un *entre* indecible— parece poder corresponder. La naturaleza griega, en definitiva, no es tal, sino una *sobrenaturaleza*, *poiesis* en construcción, *mimesis de lo imposible*, tal como leímos más arriba con motivo de la transparencia: «Pero, para volver al tema, a mi primer contacto con el cuerpo material de Grecia: o todo aquello era otra cosa, y no exclusivamente “naturaleza”; o, si no... o, si no, la naturaleza griega debía de ser realmente otra cosa ella misma. Estar cargada de mensajes secretos (como nos decían algunos y no acabábamos de creer), y adquirir por eso con todo derecho en nuestro interior el sentido y el peso de una misión secreta»²². Ni siquiera este «cuerpo material» de Grecia nos permite detenernos en su presencia absoluta y cerrada, en una corporeidad opaca que haga las veces de *telos*. Grecia funciona, lo veremos más adelante, como un signo o una constelación de signos dentro de la cual la naturaleza y la escritura —dos términos pretendidamente antitéticos en una concepción metafísica tradicional— comparten el mismo estatuto ontológico y son, incluso, intercambiables. El Egeo, centro nuclear de lo griego, no es para Elitis, según él mismo admite, exclusivamente naturaleza, sino además huella dactilar, gesto estético (o sello de *autenticidad*) que remite siempre a otra cosa, que configura su propio aparecer como la aplicación de una norma en constante construcción, de un otro pues indecible: «Para mí el Egeo no es sólo un espacio de la naturaleza, sino una especie de huella dactilar»²³. ¿Cómo no ver en todo esto la suspensión del concepto —si es que podemos llamarlo todavía así— de Grecia entre lo que consideraríamos tradicionalmente forma y contenido, entre tema y escritura? ¿Cómo no verlo adquirir progresivamente el carácter, del mismo modo que la transparencia, de una estructura textual que, lejos de resultar inscrita en el texto, mimada o consignada por una escritura que la dobla, constituye el sujeto de la inscripción, el impulso poético que conmueve las nociones de *afuera* y *adentro*, incluso de ficción y verdad?

²² «Crónica de una década»: «Όμως, για να ξανάρθω στο θέμα, στην πρώτη επαφή μου με το υλικό σώμα της Ελλάδας: ή όλα αυτά ήταν κάτι άλλο, και όχι απλά και μόνο “φύση”. ή τότε... ή τότε η ελληνική φύση πραγματικά έπρεπε να ’ναι κάτι άλλο εκείνη. Να ’ναι φορτισμένη με μυστικά μηνύματα (όπως μας το έλεγαν μερικοί και διστάζαμε να το πιστέψουμε), και να παίρνει για τούτο δικαιωματικά μέσα μας το νόημα και το βάρος μίας μυστικής αποστολής», ELITIS, O. (2000), p. 328.

²³ «Analogías de luz»: «Για μένα το Αιγαίο, δεν είναι μόνο ένα μέρος της φύσης αλλά ένα είδος δακτυλικό αποτύπωμα», ELITIS, O. (1979), p. 187.

Siendo así, en cualquier caso, concebida Grecia como una huella irreductible, la pregunta persiste: ¿dónde está Grecia? No sólo eso, se extiende hasta poner en duda su propia solidez ontológica: ¿qué es Grecia, es Grecia *real*, qué relación tiene con aquello que damos en llamar *la realidad*? ¿Está realmente *ahí*, puede en algún sentido constituir un *lugar*? Elitis mismo se lo pregunta —y concibe dicha pregunta como una *restancia*, como la restancia que acaba siempre *quedando por saber* en un procedimiento de demarcación del espacio griego—, ante la contemplación del archipiélago desrealizado acaso por los rayos del sol: «Queda por saber: esta luz, este conjunto de islas, ¿qué son? ¿Estamos soñando?»²⁴. Grecia pertenece más bien, por tanto, incluso en su «cuerpo material», a la categoría de los *estados segundos* entre los cuales los surrealistas situaban el sueño o la poesía. Es un cierto *otro* de la realidad tal como la concibe la modernidad tecnocientífica. Bajo la luz del mediodía, bajo su *construibilidad paralógica*, como vimos en el texto adaptado de E. Tériade, es posible ver —en el seno de la total invisibilidad y, por tanto, de la *poiesis*, en el desplazamiento hacia una *sobrenaturaleza*— esa espectralidad que elude toda determinación cartográfica, «la Grecia inexistente en los mapas»²⁵, la *restancia* que se resiste a ser dominada por cualquier discurso racionalista y, por tanto, occidental, que incluso constituye su punto de fuga, la zona de secreto que no se deja gobernar por ningún saber. Reencontrándose tras la desrealización del mediodía consigo misma, Grecia recupera su verdadero *lugar* en los mapas, pero no se trata aun así de un lugar propio, inserto en su lógica geográfica, sino de un lugar intersticial e ilocalizable, el lugar de los sueños: «Entonces Grecia se reencuentra consigo misma. Deviene de nuevo lo que en realidad es. Recupera en los mapas la posición que le corresponde. Me refiero a la posición de los sueños»²⁶. ¿Existe, por lo tanto, según el sentido que atribuimos generalmente a esta proposición, Grecia? ¿Puede darse bajo las determinaciones de un «es»? ¿Es encriptable bajo alguna categoría ontológica o, aún mejor, epistemológica? ¿Contiene algo? Se diría, por el contrario, que Grecia habita en un perpetuo *afuera* que se configura sin embargo como un *entre* asimilable a todas las figuras del *hiato* que articulan la poética de Elitis. No leemos en ningún pasaje de su obra una frase que aspire a de-finir Grecia, que la sitúe como sujeto de un *es* que parece trascender en su carácter de huella irreductible a una presencia y a un presente. Antes al contrario, en varias ocasiones encontramos la afirmación explícita de que no es, de que no existe no ya sólo en los mapas sino tampoco en la

²⁴ «Boceto para una introducción al espacio egeo»: «Απομένει να μάθουμε: αυτό το φως, αυτές οι συστάδες των νησιών, τί είναι; Ονειρεύομαστε;», ELITIS, O. (1993), p. 18.

²⁵ «El verano griego según E. Tériade»: «Η Ελλάδα στους χάρτες ανύπαρκτη», *Ibidem*, p. 215.

²⁶ «Τότε ξαναβρίσκει τον εαυτό της η Ελλάδα. Ξαναγίνεται αυτό που πραγματικά είναι. Ξαναπαίρνει στους χάρτες τη θέση που της αξίζει. Θέλω να πω τη θέση των ονείρων», *Ibidem*, pp. 215-216.

historia o en el tiempo. Sucede por ejemplo en el poema «Odisea», texto levemente autobiográfico donde se relata el viaje imaginario del poeta niño, en la casa familiar de Lesbos, a través de una geografía espectral extraída de las obras de Homero: territorios irreales (el país de los Lotófagos, etc.) que marcan también los jalones de un helenismo *atópico* y diacrónico, circulante antes que nada por las regiones del arte y la literatura: «*Avante / Y con cuidado como si supiéramos ya entonces que la amargura ha existido siempre y Grecia no ha existido nunca*»²⁷.

Un barco, una isla, un archipiélago: Grecia adquiere en general en Elitis todas estas formas de la intersticialidad y la deriva. Se encuentra *entre* dos continentes, Europa y Asia, ni occidental ni oriental, emblema en definitiva de una otredad múltiple: el otro de Occidente, el otro de Oriente y el otro de la topografía reductora que ha fundado este dualismo. El otro, en suma, de los mapas, la resistencia absoluta a toda cartografía. ¿Cómo hacer entonces, según parece pretender Elitis, una geografía de lo imposible o de su mimesis? Sólo la figura poética del *hiato*, de la *mediaticidad*, del *himen* y del desplazamiento no lineal o teleológico, suspendida entre la técnica y el contenido, inscrita por la misma instancia indecible que se aspira a retratar, parece capaz de lograrlo. Se trata no de re-presentar fielmente el objeto Grecia, un objeto que reside como estamos viendo en una cierta *restancia* de la ontología, que no se deja dominar por un *es* presente y de-finitorio, sino de prolongar en la poesía, en una escritura que no lo dobla o lo degrada sino que comparte con él materia y condición, el gesto primordial, mediático e inclausurable, que constituye. Elitis no pretende someter a Grecia al juego de una retórica, no desea metaforizarla en sus poemas: la *metaforicidad* que actúa en ellos no es en realidad distinta, no *puede* serlo, de aquella que inscribe Grecia y actúa *en su nombre*. Puesto que la naturaleza griega es una escritura, una *metaforicidad* sin *telos* que mimetiza lo imposible, escribir sobre ella no significa cartografiarla sino prolongar sus fronteras dejando actuar su *autoconstruibilidad* incontenible en el poema. Grecia y la poesía se identifican de este modo, unidas por el mismo *haz* de una *metaforicidad* en abismo que no establece privilegios ontológicos. Tanto una como otra, gracias a su *impropiedad* radical —manifestada en su resistencia a una metaforización que las determine como objetos *proprios* desplazados por una operación retórica a la espera de una reabsorción de sentido—, se encuentran ya *allí* donde hay en marcha un proceso de *metaforicidad*, se construyen (en un mecanismo que implica una simultánea destrucción o *desapropiación* de su identidad) en un *fuera de sí* asociable a la errancia, carente de origen y destino —o bien asaltada por una diseminación indecible de orígenes y destinos, tal como sucede en la trama de la *significancia*—,

²⁷ «Πρόσω / Και με προσοχή σαν να το ξέραμε από τότε πως ανέκαθεν υπήρξε η πίκρα κι η Ελλάδα δεν υπήρξε ποτέ», ELITIS, O. (2002), p. 214.

de la escritura. *Mediaticidad pura y errancia*, los dos valores escriturales que parecen implicados en las metáforas de la isla, el archipiélago (diseminación de islas) o el barco. En el título de *El Pequeño Nautilo*, el libro en que Elitis perfila de modo más explícito la *atopía* que es Grecia por medio de un catálogo de todos aquellos elementos intersticiales (sensaciones, libros, escrituras, obras de arte, instantes, muchachas) que la configuran contra la historia y su linealidad teleológica²⁸, observamos ya la metáfora del barco o el submarino que circulan por el mar —sin intención ni posibilidad de atracar en la solidez de ningún continente— a la deriva. Eso es Grecia: una errancia imprevisible, no sometida a norma o direccionalidad alguna, a través de la fluencia de la dimensión intersticial del mar, que es también la de la escritura, una inmensidad imposible de cartografiar o parcelar con la precisión de los territorios continentales. Pero en el término *Nautilo* se hallan implicados también los valores de la isla, la membrana y la existencia suprahistórica. La polisemia del término *Ναυτίλος*, en griego, nombre propio condenado por esta diversidad de sentidos también a la *impropiedad*, es enorme: además de aludir a los marineros jóvenes que trabajan a bordo como aprendices, remite inequívocamente al submarino de la célebre obra de Verne (Grecia es, pues, un viaje fantástico, imposible, perteneciente al ámbito de la ficción, de la *poiesis*, no reductible a historicidad alguna) y a diversos barcos históricos de la flota griega moderna bautizados así; a ello añade ser el nombre de dos islotes: uno volcánico, surgido (autoconstruido, pues) dentro del cráter de Santorini en la erupción de 1928, y otro rocoso, inhabitable, situado frente a la isla de Anticitera. Por último, denomina también al cefalópodo llamado *nautilus* o *nautilo*, suerte de fósil viviente (una diacronía viva, como Grecia, el *punto exacto* que congrega tiempos que de otro modo no podrían hallarse en contacto) que habita en el Índico o el Pacífico a gran profundidad —en el seno de una invisibilidad que lo usurpa a toda mirada y, casi, a toda clasificación enciclopédica, que no se deja fácilmente *apropiar*— y que, situado en el interior de un caparazón que lo resguarda, vive realmente en el exterior (en un *fuera de sí*, en la quiebra de sus propios límites físicos o corporales) ayudándose para sus movimientos en el agua de una membrana que los diccionarios griegos

²⁸ Resulta muy significativo el hecho de que Elitis insista en resaltar esta *atopía* o *mediaticidad* de Grecia precisamente en los momentos en que atraviesa fases de mayor turbulencia histórica. Si la construcción de Grecia como un cosmos textual *indemne* en el *Axion Estí* constituyó una respuesta a la Ocupación alemana y, sobre todo, a la Guerra Civil que la siguió, el poema «Un regalo, un poema de plata» que he citado al principio fue escrito con motivo de la Dictadura de los Coroneles, mientras que este *Pequeño Nautilo* representa, como el propio autor admite en el texto que figura a modo de prólogo, una búsqueda de la auténtica Grecia por encima de las vicisitudes de la historia. No por casualidad su composición, a pesar de que fuera publicado sólo en 1985, se sitúa en los primeros años setenta, aún en plena dictadura.

denominan *υμένας*, *himen*²⁹. También en la obra *El sol soberano*, un intento de destacar las cualidades *atópicas* de Grecia frente a sus infortunios históricos incesantes, encontramos la metáfora del barco sin destino y sin ruta definida, en el poema final «El buque loco». Grecia ha navegado a la deriva durante siglos, guiada por muy diversos capitanes, pero superando gracias a su fuerza suprahistórica, a su potencia *spectral* y poética, todos los obstáculos y todas las adversidades, eludiendo la opacidad de un *telos* cualquiera, enfrascada en un incontenible vagar cuyo único guía es el sol: «Un buque loco así el buque loco // Durante años nos transporta no nos hemos hundido / Hemos cambiado mil veces de capitán // Jamás nos han importado los cataclismos / Entramos por todo y lo atravesamos // Y tenemos en el mástil como vigía / eterno ¡al Sol Soberano!»³⁰.

La imagen de la isla se confunde en ocasiones con la de Grecia como *entre* suspendido en un (no) lugar que no pertenece ni a Oriente ni a Occidente. Puede ser, de hecho, como ya he dicho y veremos más adelante, la *utopía*, el no lugar como promesa de realización futura —Grecia pues de nuevo como huella o anunciación de lo que *ha de existir*, *hiato* en definitiva de *revelabilidad* sin existencia reductible a una presencia— que incluye todas las figuras de la intersticialidad *poiética*: el blanco, la muchacha-diosa, la diacronía, la borradura de la historia, la suspensión de la transparencia e incluso el tránsito de regreso a un clasicismo que no cesa de llamarla: «Otototoi / que decía el viejo Esquilo / aterroricémonos por si así despierta / en nuestro interior la calma y gana terreno / su necesidad —forma sobre las aguas / una nueva tierra // *el jardín ve* // mechones de margaritas / blancas ideas inflamables / y pájaros marinos / una gran isla / entre Oriente y Occidente / con una hilera cuádruple de palmeras / pero ninguna / perturbación como una historia donde los sucesos se han borrado / y ha quedado en el nivel de los reyes // sola / una / Core / resplandeciente como una caracola / que desciende trayendo el viento / en una cesta»³¹. En la oda sexta de «La Pasión», donde Elitis define sintomáticamente Grecia casi por vía negativa³², aparece una formulación muy semejante: estamos no

²⁹ Cfr. sobre esto último el artículo de Apóstolos Benatsis, «Η μυθολογία του *Μικρού Ναυτίλου*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 377.

³⁰ «Τέτοιο τρελό βαπόρι τρελοβάπορο // Χρόνους μάς ταξιδεύει δε βουλιάξαμε / χίλιους καπεταναίους τους αλλάξαμε // Κατακλυσμούς ποτέ δε λογαριάσαμε / μπήκαμε μες στα όλα και περάσαμε // Κι έχουμε στο κατάρτι μας βιγλάτορα / παντοτινό τον Ήλιο τον Ηλιάτορα!», ELITIS, O. (2002), p. 247.

³¹ «El jardín ve»: «οτοτοτοι / πού 'λεγε ο γερο-Αισχύλος / ας τρομάξουμε μήπως και ξυπνήσει / μέσα μας η γαλήνη κι η ανάγκη της / απλώσει κάμπο —σχηματίζει επάνω στα νερά / νέα γη // ο κήπος βλέπει // τούφες τούφες μαργαρίτες / ένφλεκτες λευκές ιδέες / και πουλιά της θάλασσας / μία μεγαλόνησος / ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση / με σειρά τετραπλούς φοίνικες / αλλά καμία / ταραχή στην ιστορία όπου τα γεγονότα σβήστηκαν / κι έμεινε στα επίπεδα των βασιλέων // μόνη / μία / Κόρη / γυαλιστερή σαν όστρακο / να κατεβαίνει φέρνοντας τον άνεμο / σ' ένα πανέρι», *Ibidem*, pp. 447-448.

³² Como si se tratara del objeto *heliotrópico* de una teología apofática, el poeta acaba definiéndola como aquello que no está ni aquí ni allí, ni en la percepción interior ni en la percepción de los

ante un *lugar* ni una tierra, sino ante una suerte de *espectro* inmaterial suspendido en el mar o en el aire, suponemos que gracias al efecto de la transparencia: «Si de una parte toca el Asia si en Europa un poco se reclina / ¡ella sola en el aire se yergue, y en el mar!»³³. En una obra tardía, «Regreso de la Grecia que casi fue» (*El jardín de las ilusiones*), la *atopía* y *ucronía* del helenismo, propiciada por la persistencia y la dispersión de la lengua —otra forma de expresividad, al fin y al cabo—, se confunde con la intersticialidad de su carácter insular, imposible de *localizar* bajo un solo nombre o centro³⁴. Así, Grecia es una isla entre dos mares, pero también entre dos continentes —el punto ciego, inexistente, entre los dos mares o los dos continentes que han albergado el helenismo—, una suerte de compuesto híbrido entre agua y tierra cuya principal cualidad es unir y separar simultáneamente, y cuyo valor escritural y lingüístico queda claramente de manifiesto: «Así que somos una Isla. Metámonoslo en la cabeza de una vez, y conservémoslo siempre en un rinconcito de nuestro subconsciente. [...] Una Isla; que en cierto modo son dos, unidas por un punto en el centro con un anillo de compromiso valiosísimo. Sé que en este momento estoy intentando simplemente unir los dos extremos de un collar roto, cada una de cuyas cuentas es un diamante en el alfabeto griego. En cierto sentido, entre dos tierras imantadas que se atraen y se repelen, al mismo tiempo que miles de pequeñas islas, se forman archipiélagos de dialectos diversos, así como otros de hitos históricos»³⁵. Sin embargo, al mismo tiempo Elitis niega que Grecia *sea*

extranjeros, más allá pues de todos ellos, como pura luz *espectral*: «¿Y no es ni la reflexión de un extranjero ni el amor de uno solo de los suyos / Sólo luto ay por todas partes y la luz despiadada!» («Και δεν είναι μήτε ξένου λογισμός και δικού της μήτε αγάπη μία / Μόνο πένθος αχ παντού και το φως ανελέητο!»), *Ibidem*, p. 150.

³³ «Της Ασίας αν αγγίζει από τη μία της Ευρώπης λίγο αν ακουμπά / στον αιθέρα στέκει νά και στη θάλασσα μόνη της!», *Ibidem*, p. 150.

³⁴ No hay tiempo ni espacio concreto según este texto para el helenismo. El poeta puede viajar por ella, en virtud de la lengua, según fue en un pasado remoto y según será en un futuro indeterminable, *fuera de tiempo*, sin desplazarse, encontrando lo mismo en la idealizada y perdida Constantinopla que en el seno de su propia casa la cabeza de una greicidad dispersa por ciudades de todos los Estados y de todas las épocas: «Y heme aquí ahora emprendiendo el periplo por mi patria tal como era antes, tal como será mucho después de las alteraciones y las interferencias del tiempo. Como guía, los dos faros de mi tristeza y mi amargura. Uno estático y vigilante en Constantinopla. El otro, en el pasillo de mi casa, metálico y melódico; lo cojo siempre que quiero escuchar griego y lo llevo a todas partes, al fondo de los mares y a lo alto de las montañas. Reggio, Bors, Mesembria, Propóntide, Halicarnaso, Famagusta, Alejandría» («Και νά 'με τώρα που ξεκινά για τον γύρο της πατρίδας μου όπως ήταν πριν, όπως θα είναι πολύ μετά τις αλλοιώσεις και τις παρεμβολές του χρόνου. Οδηγός τα δυο φανάρια μου του καημού και της πίκρας αμφότερα. Το ένα σταθερό και άγρυπνο στην Κωνσταντινούπολη. Το άλλο, στον διάδρομο του σπιτιού μου, μεταλλικό κι εύηχο· που το αρπάζω οποτεδήποτε θελήσω ν' ακούσω ελληνική γλώσσα και το ταξιδεύω όπου νά 'ναι, και μέσα στους βυθούς και πάνω στα βουνά. Ρήγιον, Μπορς, Μεσημβρία, Προποντίς, Αλικαρνασός, Αμμόχωστος, Αλεξάνδρεια»), ELITIS, O. (1999), p. 64.

³⁵ «Regreso de la Grecia que casi fue»: «Ωστε είμαστε μία Νήσος. Να το βάλουμε καλά στο μυαλό μας κι ας μην το λησμονούμε σ' ένα παγκάκι του υποσυνειδήτου μας. [...] Μία Νήσο· που είναι κατά κάποιο τρόπο δυο, ενωμένες σ' ένα σημείο στο κέντρο με έναν δακτύλιο αρραβώνα πολύτιμο. Ξέρω πως αυτήν τη στιγμή δεν πασχίζω παρά να συνενώσω τα δυο άκρα ενός περιδέραιου σπασμένου, που η κάθε του χάντρα δεν είναι παρά ένα διαμαντάκι στο ελληνικό αλφάβητο. Από μίαν άποψη, μεταξύ

verdaderamente una isla, que *sea* algo *ya* en un presente absoluto. Más bien se trata de una isla por venir, de una promesa o una huella que difiere eternamente esa isla «que pudo ser»; tal es la irreductibilidad a cualquier forma de ontología, aun aquella que la sitúa como *mediaticidad* pura: «Lo anterior a todo es lo siempre posterior, antes de que lo cambien de orden dentro de la historia. Y el orden no es sino el día antes o después de siglos, cuando la isla se debatía por ser verdadera»³⁶.

Para Elitis lo más importante, en cualquier caso, es preservar para Grecia esta intersticialidad escritural, esta condición de *himen* irreductible a la identidad o la presencia. Mantenerla en esta *atopía* significa, es evidente, mantenerla también en una *spectralidad* asimilable a lo estético o a lo poético y, por tanto, asegurarse como artista cierto primado sobre su construcción o su (im)posible dilucidación. Significa, además, dentro de la lógica elitiana, respetar el gesto *paralógico*, antirracional y desencajante, que la (des)articula, asegurarle la única autenticidad que puede admitir: la de sustraerse a todo significado, a toda clausura de sentido que, irremediablemente, habría de concebirse como una intervención exterior, como la intrusión de una occidentalidad irrespetuosa con su condición e incapaz de comprenderla en su sutileza evanescente. De ahí que, en muchas de sus obras, Elitis rechace sus sucesivas adscripciones: no es occidental, no es oriental, no es balcánica y, perteneciendo en su más profundo sentido al Medi-terráneo, a esa cultura común basada en la intersticialidad de un mar y no de un territorio, no puede asociarse sino a su quintaesencia, a esa *restancia* que en ninguna de sus regiones se somete a la mera fenomenalidad. Grecia, en definitiva, *no es*. Sólo puede ser definida, como acabo de sugerir, por vía negativa, lo cual no implica —o no únicamente— que constituya una suerte de entidad supraesencial³⁷ —pese a todos los matices de idealismo que cabe contemplar en su consideración—, sino que se asimila al *hiato* de la diferencia, a la *khora* platónica que, antes y en la raíz de toda ontología, se instituye en la promesa y la condición —así como la marca *desapropiante* que abre lo real a un otro de sí impidiendo su integridad y su clausura— de todo aparecer. La especificidad de lo griego, su sustracción a un sistema de diferencias que convertiría al país en una más de las naciones que figuran en el concierto internacional, depende asimismo de esta precisión. De ahí la virulencia de Elitis al enfrentarse a cualquier afirmación, en especial si procede de un extranjero, que quiera encerrar a Grecia en el molde de una

δυο μαγνητογενών εδαφών που έλκονται και απωθούνται, σχηματίζονται, παράλληλα με τις χιλιάδες μικρές νήσους, συστάδες διαφόρων διαλέκτων καθώς και άλλες ιστορικών σταθμών», *Ibidem*, p. 66.

³⁶ «Το πριν απ' όλα είναι το πάντοτε κατοπινό, προτού του αλλάζουν σειρά μέσα στην ιστορία. Και δεν είναι τίποτε άλλο η σειρά παρά η μέρα πριν ή και μετά αιώνες, τότε που η νήσος πρόφτανε δεν πρόφτανε νά 'ναι αληθινή», *Ibidem*, p. 81.

³⁷ Que no se trata de una supraesencialidad es evidente en el hecho de que Elitis no afirma jamás que sea inaprensible por la escritura, el lenguaje o la sensación; todo lo contrario, es precisamente en todas esas dimensiones, en su escansión fundamental, donde se construye sin fin.

pertenencia a su juicio espuria. En el artículo de respuesta a Lawrence Durrell (quien había escrito, a propósito de Seferis y la concesión del Nobel, acerca del balcanismo de la literatura griega y su inexistente cosmopolitismo, carencia que Seferis había venido en su opinión a subsanar) que se publicó en su segundo volumen de ensayos como una más de «Las pequeñas épsilon» —lo cual da idea de su especial relevancia—, puede percibirse su denodado esfuerzo por despojar a Grecia y a todo su sistema expresivo de cualquier adscripción occidental, su insistencia en lo griego como el *otro* de Occidente (aquello que sirve incluso para determinar sus límites), como la instancia indecible —no asimilable a categoría ontológica alguna— que puede conducir a un nuevo modo de juzgar y de construir —deconstruyendo los criterios habituales— las identidades y su peso: «Una frase como ésta es característica de la incapacidad de los europeos para establecer cuál es su comunidad y cuál la conciencia unitaria que la rige. Si la poesía griega puede presentar algún interés para los europeos, es precisamente en la medida en que pone de manifiesto lo mucho que difiere de ellos; es su singularidad, su huella dactilar, lo que ofrece a los intelectuales de Occidente la oportunidad de juzgar y, hasta cierto punto, definir de un modo distinto el peso específico de su civilización; una civilización en la que cada uno contribuye no con arreglo a la dimensión de su poder político, sino con arreglo a la riqueza del material que se han encontrado entre las manos»³⁸. Grecia es también el *otro* de lo balcánico, sin que en cambio Elitis nos dé pistas acerca de qué es realmente: «Eso es, sin embargo, lo que pretendieron y lograron expresar nuestros grandes poetas y escritores, Solomós, Calvos, Papadiamandis, Sikelianós, sin que en sus escritos se filtrara un solo gramo de balcanismo, como cualquier químico del alma podría confirmarle»³⁹. No es de extrañar por tanto que el «verdadero rostro» de Grecia sólo pueda mostrarse, a su entender, después de una minuciosa operación de borratura de las identidades ajenas y prestadas —toda identidad respecto a Grecia es necesariamente ajena y prestada— procedentes de Oriente y Occidente. Además de reproducir la postura hölderliniana, que ya hemos visto, al respecto —la desarrollaremos enseguida al referirnos al Egeo como *ónfalos* o isomorfo del *punto*

³⁸ «En torno a una frase de Lawrence Durrell»: «Μία φράση σαν αυτή είναι χαρακτηριστική της ανετοιμότητας των Ευρωπαίων να καθορίσουν ποια είναι η κοινότητά τους και ποια η ενιαία συνείδηση που τη διέπει. Εάν η ελληνική ποίηση μπορεί να έχει ενδιαφέρον για τους Ευρωπαίους, είναι στο μέτρο που ίσα ίσα δείχνει πόσο διαφέρει απ' αυτούς: είναι η μοναδικότητά τους, το δακτυλικό της αποτύπωμα, που προσφέρει την ευκαιρία στους διανοητές της Δύσης να κρίνουν και, ως ένα βαθμό, να καθορίσουν με διαφορετικό τρόπο το ειδικό βάρος του δικού τους πολιτισμού: ενός πολιτισμού όπου όλοι συνεισφέρουν όχι ανάλογα με την έκταση της πολιτικής τους ισχύος αλλ' ανάλογα με τον πλούτο του υλικού που εβρέθηκε να κρατούν στα χέρια τους», ELITIS, O. (1993), pp. 209-210.

³⁹ «Είναι αυτά όμως που φιλοδόξησαν και επέτυχαν να εκφράσουν οι μεγάλοι μας ποιητές και συγγραφείς, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Παπαδιαμάντης, ο Σικελιανός, χωρίς ούτ' ένα γραμμάριο βαλκανικού τύπου να παρεισφρέει στα γραπτά τους, όπως ο πρώτος τυχών χημικός της ψυχής θα μπορούσε να σας το διαβεβαιώσει», *Ibidem*, p. 210.

exacto—, Elitis no deja de proyectar aquí un sentimiento hondamente arraigado en el nacionalismo griego más exclusivista: el de que tanto la Europa católica e ilustrada como el Imperio Otomano, los verdaderos apellidos, no siempre declarados, de estos dos puntos cardinales, han empañado y empañan, con su colonialismo militar o cultural, así como con los residuos que han dejado desde la época de la romanización en su suelo, la auténtica esencia sin esencia de lo griego. En un texto tan tardío como «Avante despacio», de 1990, Elitis pide que un viento surgido del epicentro espiritual (ortodoxo) de la nación, el templo de la isla cicládica de Tinos donde cada 15 de agosto se rinde culto a la Virgen, limpie en nombre de dicha exclusividad los residuos extranjeros del país⁴⁰: «Hace falta un meltemi fuerte, nacido en Tinos, que venga con la bendición de la Virgen a limpiar el país de todo tipo de residuos de Turquía y de la vieja Europa»⁴¹. Esta afirmación no constituye sino el eco tardío de una posición firmemente sostenida a lo largo del *Axion Estí*. Ya en el «Comentario» asegura Elitis que existen dos peligros permanentes para Grecia: el Norte (u Occidente) y Oriente⁴². No se trata tanto, aunque también, de un peligro militar o territorial, cuanto de la pretensión de determinar geográficamente lo griego, de adscribirlo a uno de los términos de esta dualidad que por sí mismo excede (y precede), y cerrarlo así sobre una identidad unilateral. El mismo Elitis aclara que estos peligros —el peligro del sometimiento a la historia, a la teleología, al claroscuro (a la opacidad de las Luces) y a la significación en lugar de a la *significancia*— no sólo pretenden alterar la integridad territorial de la nación, sino también la idiosincrasia del pueblo. La reflexión alude especialmente al salmo octavo de «La Pasión», donde Grecia queda escindida a causa de la disputa sobre su cuerpo de estos dos polos históricos, geográficos y políticos⁴³: «ἸVinieron / con galones

⁴⁰ Como he sugerido arriba, la Ortodoxia es uno de los pocos elementos, junto con la lengua, que distinguen al *helenismo* de sus dos enemigos históricos: los católicos europeos y los turcos. A eso se aferran sorprendentemente —sorprendentemente en función de los parámetros de la civilización occidental moderna— los artistas griegos de vanguardia (¿alguien imagina al grupo surrealista francés reivindicando el santuario de Lourdes como una potencia poética de oposición al racionalismo ilustrado?) para buscar el «verdadero rostro» de Grecia.

⁴¹ «Θέλει μελτέμι γερό, γεννημένο στην Τήνο, που νά 'ρθει με την ευχή της Παναγίας και να καθαρίσει τον τόπο απ' όλων των λογιά της Τουρκίας και της γηραιάς Ευρώπης τ' απομεινάρια», *Ibidem*, p. 406.

⁴² Cfr. KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 56. No deja de ser llamativo que utilice los dos términos precisos empleados por Hölderlin para definir Grecia también por vía negativa.

⁴³ No deja de haber en esta desmembración —desmembración de un cuerpo inexistente al que ella misma parece conceder entidad en el proceso de su ruptura— una imagen certera de la eterna disemia a que el concepto de Grecia ha estado sometido en el interior del país, dividido entre aquellos que anhelaban un acercamiento a Europa y aquellos que deseaban un repliegue oriental fundamentado en la Ortodoxia y en todos los demás factores diferenciales frente a Europa y Estados Unidos. Si bien es cierto que este orientalismo no tiene nada que ver con una nostalgia del Imperio Otomano que uno y otro bando no se permitirían en ningún caso —aun cuando los orientalistas lleguen a poner el acento en ciertos rasgos exóticos procedentes del largo período de la Turcocracia—, sí hay una evidente implicación del sustrato turco, aunque sólo sea como residuo en el imaginario colectivo, en esta segunda tendencia. Elitis, no obstante, se inclinará, como hemos visto a lo largo del trabajo y analizaré

dorados / los gallos del Norte y las fieras de Oriente! / Y partiendo en dos mi carne / y disputando finalmente sobre mi hígado / se fueron»⁴⁴.

Considerado en torno a esta reflexión y a este pasaje, todo el *Axion Estí* podría ser leído como un intento consciente por arrancar a Grecia al imperio de la geografía. Poniendo en marcha el mecanismo *poiético* que la constituye, el poema la (re)construye y la *reorigina* —la mantiene en la pura virtualidad del *punto cero* de la historia— otorgándole una condición textual, escritural o puramente mediática (Grecia como catálogo de nombres que la dibujan como una huella en incesante *poiesis*) que le impide caer en las garras de una determinación o una presencia. Se trata principalmente de sustraer a Grecia a cualquier identidad prestada por la historia que pudiera servir para someterla a su teleología⁴⁵: bien la de la linealidad temporal dirigida unívocamente a un punto de destino, bien la del *telos* de un significado que la cerrara sobre sí —arrebataándole su condición de proceso dinámico, de resistencia a lo objetual— de una vez para siempre. De hecho, en los pasajes finales del «Génesis», allí donde el paraíso inaugural que constituye la primera textualidad griega de la obra empieza a ser amenazado por la sombra de la necesidad —sombra que puede aludir al límite y al claroscuro asociado a Occidente y a las Luces y contrario a la expresividad griega—, la irrupción progresiva de la historia, como hemos visto más arriba, adopta el formato de una reducción de Grecia a significado en lugar de significante, de una *topicización* o restricción a *lugar* que participa como uno entre muchos, opuesto a los demás dentro de un sistema que lo contiene y lo restringe, de los procesos históricos. Grecia deja de ser la *atopía* ab-soluta que había constituido desde un principio para ligarse a normas que la trascienden y la someten, así como a una periodización que en la *ucronía* originaria hubiera resultado inconcebible. Todo el esfuerzo po(i)ético del *Axion Estí* está destinado, en consecuencia, a devolver a Grecia a una *autoconstruibilidad* que no distinguía entre un *afuera* y un *adentro*, que más bien *indecidía* ambas nociones, las cuales empiezan a operar aquí en esta dialéctica negativa entre lo griego y lo extranjero, el Poeta y sus otros, el significante y su significado. Una contraposición de términos, y no un solo término antitético —puesto que Grecia no participa originalmente de ningún par

enseguida, por la consideración oriental de lo griego, sobre la cual cree poder construir mejor esta *atopía* suprahistórica y *reoriginaria*.

⁴⁴ «Ἦρθαν / με τα χρυσά σιρίτια / τα πετεινά του Βορρά και της Ανατολής τα θηρία! / Και τη σάρκα μου στα δυο μοιράζοντας / και στερνά στο συκώτι μου επάνω ερίζοντας / έφυγαν», ELITIS, O. (2002), pp. 147-148.

⁴⁵ También, como ya he sugerido arriba y como el crítico Azanasópulos ha puesto de manifiesto, se trata del deseo de encontrar una vía superior o más profunda para la construcción de Grecia frente a las dos ideologías, comunista y conservadora, que pretenden dominarla políticamente durante la Guerra Civil de finales de los años cuarenta, justo el momento en que se empieza a gestar el poema. Siendo la ideología un producto de la modernidad burguesa y de las Luces, Elitis la rechaza también como uno de los frutos de la historia que la grecidad suprahistórica excede y trasciende con solvencia.

dialéctico como término de oposición, sino como el intersticio o la huella que funda toda diferencia—, pretenden apropiarse de Grecia arrancándola a su *impropiedad* consustancial. Resulta curioso que la amenaza de *desapropiación*, el peligro de desmembramiento que Elitis explicita en el salmo octavo, consista precisamente no en una enajenación extranjerizante a secas, sino en la reducción a una *propiedad* que la nación, o su concepto, no necesitan. Grecia desea seguir habitando en un *fuera de sí* inclausurable, y esa es la razón de que no sólo se le oponga Occidente como el *otro* del mismo, sino también la pareja de contrarios Occidente-Oriente que, asediándola desde sus dos costados, pretenden someterla a la lógica de su oposición.

Sin embargo, desde que surge la amenaza de la historia, en los versos finales del «Génesis», el Poeta comprende de nuevo la irreductibilidad a la ontología y al tiempo lineal que articula lo griego, comprende «de qué raza inexistente era el descendiente»⁴⁶, si bien para defender la nación de la acometida de sus enemigos utiliza una serie de elementos que podríamos considerar eminentemente identitarios: la figura de algunos santos (Santa Marina) e incluso la de Cristo, los hitos de una religión nacional que, como he aclarado más arriba, constituye lo que de específicamente singular, ajeno tanto al catolicismo o protestantismo europeo como al Islam turco, puede presentar Grecia en su deseo de sustracción simultánea a lo oriental y occidental⁴⁷. Ya en este punto se produce la inmersión progresiva del Poeta y de Grecia —que representan aquí un solo impulso— en un sistema de diferencias: el Poeta descubre que lo recorre el pensamiento del otro, de sus semejantes, mientras que Grecia comienza a ser amenazada por un suceso concreto que la somete a una periodización específica: la invasión de alemanes e italianos en torno a la Segunda Guerra Mundial, un hecho que sin embargo adquiere particular relevancia por lo que tiene de repetición de un suceso arquetípico a lo largo de los siglos: la ocupación, militar, cultural o política, de su suelo y su espacio imaginal por toda clase de extranjeros que pretenden hacer de ella uno más de sus *lugares*, o bien adaptarla a sus propias determinaciones. La circunstancia concreta sirve en consecuencia para poner de manifiesto precisamente el valor diacrónico de una *atopiedad* siempre amenazada y siempre empeñada en un proceso de autodefensa que coincide de alguna manera con la *autoconstruibilidad poiética*. Las invasiones de los años cuarenta son la enésima manifestación palpable del asedio a que Occidente y, en otros momentos, Oriente, somete sin cesar a la intersticialidad griega. «La Pasión» será por tanto el relato de un esfuerzo de regreso a la *dislocación* y *atopía* del «verdadero rostro» de Grecia, de borradura de todas las señales de la historia por

⁴⁶ «Ποιῖας φυλῆς ἀνύπαρκτης ο γόνος νά 'μουν», *Ibidem*, p. 132.

⁴⁷ En realidad, donde más poderosamente está operando la Ortodoxia en el *Axion Estí* es en su estructura misma: la textualidad *atópica* e *indemne* que es Grecia se configura, no por casualidad, como una serie de textos bíblicos o, sobre todo, litúrgicos.

medio de la escritura (una escritura griega que la dibuja y la *reorigina* en su propio avance) y la *poiesis* para generar, una vez más, el *cosmos* griego como *sobrenaturalidad espectral*. Toda una serie de elementos que jalonan su diacronía, su diseminación suprahistórica, se ponen para ello en marcha desde el principio. Se trata, en general, de hacer funcionar desde el estrato mismo de la lengua esa confluencia indecible de tiempos y períodos —el constante regreso de lo griego, su construcción sobre un traspaso inestable que permite circular en todas direcciones— que tiene la virtud de conmover o suspender todo estatismo, toda definición precisa de Grecia sobre un presente inamovible con carácter de *telos*. No pretende Elitis, ni en general el nacionalismo griego, proponer una imagen de su país como el resultado o la acumulación perfecta y parcelable de esta suma de estratos de la historia, sino como la potencia en que todos esos estratos, lejos de encontrarse reducidos a un pasado irrecuperable, siguen operando sin jerarquía alguna cronológica o cualitativa. Es más bien el ápice, el punto de fuga, de un traspaso incontenible que no *es* ninguno de estos períodos en exclusiva —Elitis rechazaría del mismo modo esta imagen «congelada»—, sino el equilibrio dinámico y fructífero entre ellos. Es sobre todo en la lengua, en la escritura, en la textualidad —el otro polo diferencial respecto a Oriente y Occidente, además de la Ortodoxia—, donde a lo largo de los dos primeros salmos se sitúa principalmente la confluencia de los componentes del mito nacionalista griego: la Antigüedad clásica (en la mención de las Cores, los olivos, las Sirenas u Homero), el Imperio Bizantino (en la mención de las salmodias o el «Gloria a Ti») y la Guerra de la Independencia que culminó en la creación del nuevo Estado (con la mención del Himno Nacional, los fusiles o las salvas de disparos)⁴⁸. No hay, es evidente, alusión alguna a los tres siglos de la Turcocracia, como tampoco al período helenístico: lo que le interesa a Elitis —pues aspira a reproducirlo aquí, tras el marasmo de la guerra, y a construir lo griego sobre este *reorigen* constante— son los momentos aurales en que el *espíritu del helenismo*, esa fuerza dinámica ajena a geografías y periodizaciones, ha eclosionado de manera autosuficiente, inmune a tergiversaciones y libre de amenazas. Lo demás, el sometimiento y el sufrimiento de siglos, relatado en los siguientes fragmentos con una evidente victimización del pueblo griego inerme, desconocedor incluso de la guerra y la violencia —traídas siempre desde el exterior—, es la obliteración de ese valor paradisiaco de lo humano que el poema lucha por re-traer con el minucioso retejido del *himen* de lo griego que ha roto la irrupción de la historia y la *topicidad*. Grecia sigue siendo *mediaticidad*, isla entre dos continentes que la acosan sin aparente fruto, ascetismo y pobreza (un isomorfo de lo mínimo que hemos analizado más arriba) frente a las riquezas de un Occidente próspero pero cultural y éticamente exhausto:

⁴⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 134-135.

«¡Riquezas no me has dado jamás, / a mí, siempre asolado por las razas de los Continentes!»⁴⁹. Entre los actos beligerantes de dichas razas de los continentes no es el menor la glorificación que hacen de ella y que provoca, es de suponer, su fijación sobre una imagen objetual como la que Elitis les reprochaba a los neoclasicistas europeos: «y por ellas, con la misma arrogancia, siempre glorificado»⁵⁰. Otros poemas de «La Pasión», como el famoso salmo duodécimo en que se pide la borradura de la historia por medio de un delfín que inscriba a mediodía una blancura griega sobre el mar, parecen situar la restauración de una greicidad *indemne* en el enésimo retorno de esa *mediaticidad* que es también *punto cero* o *revelabilidad*. Así podrá abolirse el mal, que es siempre refractario a lo griego, como veremos enseguida, y hacer regresar la intersticialidad que constituye el «verdadero rostro» de Grecia. Borrar la historia y borrar el mal es, en definitiva, borrar las adherencias que han dejado sobre el cuerpo inexistente del helenismo las dos amenazas geográficas que pretenden someterla a su dominio no tanto convirtiéndola en el *otro de sí*, sino clausurándola sobre una mismidad que le arrebatase su principal valor: el contacto perpetuo con lo Abierto y la *autoconstruibilidad* sobre el exceso de la alteridad.

No obstante, en el «Comentario al *Axion Estí*» y en algún otro texto que hemos visto pero que será preciso volver a citar, Elitis establece de manera explícita el isomorfismo de Grecia con una de las figuras del *hiato* que ya hemos repasado: la sensación. Grecia es una sensación, una *αίσθηση*, lo cual no carece de importancia a la hora de determinarla también como una expresividad o una estética (*αισθητική*). Esta caracterización, sin embargo, se halla teñida ante todo de un componente escritural: dicha sensación puede ser también un ideograma, el ideograma de una infinita (i)legibilidad en cuya *signicidad* podrían confluir no sólo todos los significantes que forman la constelación *poiética* que denominamos Grecia, sino también todos los tiempos de su diacronía. Sobre su imposible lectura, además, sobre el vacío o la diferición abismal de un significado —sobre el desencadenamiento de blancos o de imágenes *heliotrópicas* que surge asimismo de la sensación—, lo griego habría de construirse como una escritura sin *telos*, sometida a la deriva total del devenir refractario a la historia que encontramos en la temporalidad brotada del instante. Lo afirma especialmente en «Antes que nada la poesía»: «He llegado desde hace tiempo a esta conclusión: Grecia es una sensación concreta —valdría la pena encontrar para ella un símbolo gráfico—, cuyo análisis, el hallazgo de sus correspondencias en todos los ámbitos, reproduce automáticamente y en cada

⁴⁹ Salmo tercero: «Τον πλούτο δεν έδωκες ποτέ σ' εμένα / τον ολοένα ερημούμενο από τις φυλές των Ηεπίρων!», *Ibidem*, p. 139.

⁵⁰ «Και απ' αυτές πάλι αλαζονικά, ολοένα, δοξαζόμενο!», *Ibidem*, p. 139.

momento su historia, su naturaleza, su fisonomía»⁵¹. Un *automatismo*, regido desde no se sabe dónde, está operando ya aquí. ¿No se sitúa Grecia, de este modo, antes de sí misma, suspendida en una nueva indecidibilidad *entre* un antes y un después, un origen y un efecto, un desencadenamiento de la maquinaria predominantemente escritural e icónica —la acumulación de una serie de imágenes o grafismos que dibujan *heliotrópicamente*, a la vez que la velan, la «auténtica esencia» de la grecidad— y la *sobrenaturaliza indemne* que surge de dicho mecanismo? La lógica de la huella, una huella no obstante dinámica, vuelve a aparecer en este punto. Pues dicha sensación, dicha intersticialidad, sella toda expresividad griega, es la *αἴσθησις* que parece ocultarse *atópicamente* en una *αισθητική* griega, el *ductus* de una escritura que lo gobierna todo desde su ocultación —incluso la política, otro miembro de ese *haz* dirigido por la estética o por el movimiento del alma, como puede verse en el pasaje a continuación—, desde su retracción que determina, como en el caso del sol, un constante re-traerse; (des)articula, por lo demás, todas las facetas del ser del autor y de su existencia poética, lo convierte orgánicamente en un griego y lo conduce a la certeza de que Grecia no es uno entre los demás pueblos, sino una suerte de exceso, una *restancia* cifrada en dicha sensación: «Es esta sensación la que me ha permitido, sin convertirme nunca en el servidor del poeta que hay en mi interior, comprender la vida desde su faceta más profundamente poética, y ello en toda la extensión de *mi ser natural*. Si me gusta esta obra y no la otra, si se me acomoda mejor esta o aquella conducta humana, un paisaje, una casa, un amor, jamás he necesitado vacilar o sentir desconcierto alguno. Sé cómo está amasado el pan o cómo está pintado el timón de la barca, y sé cuáles eran los movimientos del alma de un Jalepás mientras moldeaba la arcilla o de un Veniselos mientras moldeaba los sucesos de la Primera Guerra Mundial. Es una “llave” que, entre otras cosas, ayuda mucho más que la ciencia a comprender cómo se hizo el Partenón o cómo pudo conservarse la lengua a lo largo de los cuatrocientos años de esclavitud, por no decir que da motivos para afirmar —y que me perdonen los realistas— que este pequeño pueblo y los demás pequeños pueblos no son en absoluto la misma cosa»⁵². Es innegable que lo que está operando

⁵¹ «Η Ελλάδα, έχω καταλήξει από καιρό σ’ αυτό το συμπέρασμα, είναι μία συγκεκριμένη αίσθηση —θ’ άξιζε να βρεθεί γι’ αυτήν ένα γραμμικό σύμβολο—, που η ανάλυσή της, η εύρεση των αντιστοιχιών της, σ’ όλους τους τομείς, αναπαράγει αυτόματα και σε κάθε στιγμή την ιστορία της, τη φύση της, τη φυσιογνωμία της», ELITIS, O. (2000), p. 19.

⁵² «Είναι η αίσθηση αυτή που μου επέτρεψε, χωρίς να γίνω ποτέ ο υπηρέτης του ποιητή μέσα μου, ν’ αντιλαμβάνομαι τη ζωή από τη βαθύτατα ποιητική της άποψη —και αυτό σ’ όλη την έκταση του *φυσικού μου είναι*. Αν μου αρέσει αυτό και όχι το άλλο έργο, αν μου ταιριάζει αυτή ή εκείνη η ανθρώπινη συμπεριφορά, το τοπίο, το σπίτι, ο έρωτας, ιδού που δε χρειάστηκε ποτέ ν’ αμφιταλαντευθώ, να νιώσω καμία αμηχανία. Ξέρω πώς είναι ζυμωμένο το ψωμί ή βαμμένη η λαγουδέρα της ψαρόβαρκας, και ξέρω ποια ήτανε τα κινήματα της ψυχής ενός Χαλεπά όταν έπλαθε τον πηλό ή ενός Βενιζέλου όταν έπλαθε τα γεγονότα του Πρώτου Παγκόσμιου Πολέμου. Είναι ένα “κλειδί” που, κοντά στ’ άλλα, βοηθεί πολύ περισσότερο από την επιστήμη να καταλάβεις πώς έγινε ο Παρθενώνας ή πώς κρατήθηκε η γλώσσα μέσα στα τετρακόσια χρόνια της δουλείας, για να μην πο

en el *Axion Estí*, pues, eso que desea recomponerse gracias a la poesía —que por lo demás surge también de ella— contra las acechanzas de Oriente y Occidente y de los propios condicionamientos históricos internos (la lucha entre ideologías en la Guerra Civil, por ejemplo), es esta sensación⁵³. Ella permitirá refundar Grecia y toda la constelación de significantes, de escrituras a su vez *atópicas*, que se derivan de ella en el juego de las analogías y las correspondencias, en el juego del desplazamiento topológico sugerido por la imposibilidad de una lectura. En el «Comentario al *Axion Estí*» Elitis comienza, en las cuestiones previas, interrogándose sobre la cualidad de sensación que acaso posea Grecia, más allá de su condición de «unidad racial» sometida a una historia —y, por tanto, a un desgaste y una desaparición— y a una diferencia, o de territorio geográficamente delimitado. En caso de constituir efectivamente una sensación, como he venido sugiriendo, se encontraría siempre viva y presente —bajo una forma peculiar, subrepticia, de presencia—, presta además a articular los nuevos retos de una mundialización que acaso podría construirse en torno a ella como filo de una habitabilidad perfecta de lo humano en la *poiesis* y el exceso de sí. Lo griego adquiriría de este modo el valor de un segundo clasicismo, si bien no necrotizado como el primero, el carácter de un nuevo canon moderno que repetiría en un regreso ineludible, inherente a la propia grecidad, el gesto fundacional de una civilización universal. Ello otorgaría al pequeño Estado griego la importancia moral, psicológica, cultural y estética que le corresponde y que no ha caducado en la primera de sus hipóstasis, sino que permanece viva a través de la larga serie de siglos que la han desatendido; lo sustraería además a la condición de nación entre naciones para situarlo como la potencia dinámica de cambio y transformación que puede regenerarlas a todas: «¿Es Grecia únicamente una unidad racial destinada a borrarse un día en la amalgama del resto de unidades correlativas, es la portadora de los valores que aprendimos en las Escuelas y que Occidente asimiló (sin disponer del órgano sensorial adecuado) o es acaso, más allá de esto, una *sensación* específica y única, viva y siempre presente, un modo de concebir la vida y expresarla, sin parangón con ningún otro y capaz, por ello mismo, de adquirir una importancia crucial en la tendencia que manifiesta hoy la humanidad a constituirse en una organización universal?»⁵⁴.

ότι δίνει λαβή να υποστηρίξεις —και να με συμπαθάνε οι ρεαλιστές— ότι ο μικρός αυτός λαός και οι άλλοι μικροί λαοί δεν είναι καθόλου ένα και το ίδιο πράγμα», *Ibidem*, p. 21.

⁵³ Cfr. AZANASÓPULOS, V. (2001), pp. 385-386.

⁵⁴ «1.Η Ελλάδα, είναι μονάχα μία μονάδα φυλετική προορισμένη να σβήνει κάποτε μέσα στη συγχώνευση των άλλων συγγενών μονάδων, είναι ο φορέας των αξιών που διδαχθήκαμε στα Σχολεία και που οικειοποιήθηκε η Δύση (χωρίς να διαθέτει τα ανάλογα αισθητήρια) ή μήπως είναι, πέρ' απ' αυτά, μία ειδική και μοναδική *αίσθηση*, ζωντανή και πάντοτε παρούσα, ένας τρόπος να αντιλαμβάνεσαι τη ζωή και να την εκφράζεις, που δε μοιάζει με κανέναν άλλον και που μπορεί, απ' αυτή την άποψη, να έχει μία καινούρια καίρια σημασία μέσα στην τάση της σημερινής ανθρωπότητας να συγκροτηθεί σε μίαν οικουμενικήν οργάνωση;», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 33.

Probablemente nos encontremos, además, ante una nueva operación desideologizante (me atrevería a decir des-*eidologizante*, desplatonizante) y orientalizante con el objeto de sustituir la vieja y europea «idea de Grecia» sancionada por las Luces (que construyeron en torno a ella su propia noción de mundialización burguesa —fundamentada en una racionalidad platónico-aristotélica que recibió el nombre de occidental, así como en una democracia de inspiración ateniense y en una compartimentación del saber heredera del clasicismo normativo— concretizada en el proyecto omniabarcador de la Enciclopedia), por una nueva «sensación de Grecia» más acorde con el antirracionalismo que Elitis atribuye a lo griego, así como con la pulsión antioccidental que recorre el tronco principal de la literatura moderna y que se manifiesta por enésima vez en el surrealismo que le sirve de inspiración. En cualquier caso, se trata sin duda de una sustitución de la entidad política de Grecia, de su consideración como contenido o continente al que adaptar modelos de gestión o incluso de construcción identitaria preexistentes —fundamento de la política moderna—, por su entidad estética, metamórfica, trágica en el sentido hölderliniano. Grecia no puede someterse a una norma que no emane de ella, ella misma es la norma, la estructura, la forma y la articulación de todo elemento plenamente humano. En una discusión sobre grecidad con los escritores Nicolas Calas y Aléxandros Aryiríu publicada en la revista *Επιθεώρηση Τέχνης* en 1958, Elitis insiste en el esquema de la sensación, añadiendo otras pistas y nombrando explícitamente el concepto de «tragedia»: el helenismo es para él «mucho más una sensación, y una función metamórfica, y una máquina metafísica de elementos que con su personificación configuran la tragedia»⁵⁵. Grecia, el helenismo, no admite en consecuencia formatos de organización política como los que se hallan en pugna en estos años; debe por el contrario construirse de manera autónoma, de acuerdo con sus propias reglas, obedeciendo a la maquinalidad que ella misma constituye y extendiendo más bien su propia articulación estética y humana a los que sí son *lugares*, especialmente unas Europa y América absorbidas por el racionalismo, el utilitarismo y el consumismo que podrían obtener de ella los beneficios de una completa renovación *apolítica*. Hay sin duda un cuestionamiento profundo de los valores de la Ilustración en estas reflexiones. Un deseo implícito de obtener para el artista o el Poeta un primado en la gestión de los valores comunitarios que, como hemos visto, se creía perdida con la modernidad. De hecho, en el pasaje del «Comentario al *Axion Estí*» referido a «El Gloria», Elitis afirma que Grecia allí es concebida «no como valor nacional, sino como una sensación con infinitas

⁵⁵ «Πολύ περισσότερο αίσθηση, και λειτουργία μεταμορφωτική, και μηχανή μεταφυσική στοιχείων που με την προσωποποίησή τους παρασκευάζουν την τραγωδία», citado en JADSIYACUMÍ, M. (2004), p. 165.

correspondencias»⁵⁶; gracias a este *cosmos* textual retejido a partir del *hiato reoriginario* de la sensación, que (re)construye la patria común de los griegos desde el arte, la *αισθητική* y la escritura, Elitis está probablemente labrándose un acceso al canon literario como poeta nacional, objetivo que sin duda logró a largo plazo, como demuestra el hecho de que en el imaginario colectivo ocupe hasta hoy ese espacio, reafirmado después por la concesión de un Premio Nobel que le dio proyección —así como a esta percepción *genuinamente griega* de la grecidad— en el exterior. La imagen de su insobornable virtud y su coherencia inquebrantable, que hemos analizado en el capítulo correspondiente, pretendía seguramente contribuir aún más a concitar sobre su figura, sobre el linaje de los poetas *verdaderamente griegos*, toda la confianza como gestor de los valores colectivos que desde su punto de vista en un lugar como Grecia no podían concitar los auténticos gestores de la polis, unos políticos al servicio de esquemas extranjerizantes que, con la división en bandos que propugnaban, no hacían sino desvirtuar el ilimitado e indomeñable poder intersticial de la grecidad⁵⁷.

Por eso en el «Comentario al *Axion Estí*», del esquema de Grecia como sensación surge el concepto de la «Tercera Grecia», la Grecia que trasciende a las otras dos, las enfrentadas en facciones desde la Antigüedad, Atenas y Esparta, veniselistas y antiveniselistas, la Grecia unitaria pero también *atópica* o, incluso, *utópica*, que se sitúa como un claro isomorfo *poiético* del «tercer estado» de los surrealistas, el estado de la poesía y la superrealidad⁵⁸. Grecia confirma de este modo, en la concepción elitiana, su condición *sobre-natural*, así como su carácter *indemne*, antiideológico, suprahistórico⁵⁹ y ético-estético. Confirma, en definitiva, que en su virtualidad no constituye sino la huella irreductible nuevamente a todo dualismo —la Tercera Grecia no es acaso la destilación dialéctica de las otras dos, sino la verdadera entidad *espectral* de lo griego que suspende a la par que funda toda diferencia, que responde a la lógica de una *metaforicidad* en abismo impensable por cualquier ontología a la par que por todo idealismo—, irreductible asimismo al *lugar*

⁵⁶ «Η Ελλάδα νοείται όχι σαν εθνική αξία, αλλά σαν αίσθηση με άπειρες αντιστοιχίες», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 63.

⁵⁷ Resulta significativo a este respecto que sea en los últimos ensayos, «Camino privado», «Lo público y lo privado» y «Avante despacio», donde se combinen con especial frecuencia las alusiones a la singularidad del Poeta, a su destino particular y solitario y a su intachabilidad moral, con las manifestaciones de un apoliticismo y un antiintelectualismo —el rechazo de las leyes colectivas, de las instituciones democráticas, del sistema de partidos, de la reducción de lo griego a una maquinaria estatal, de los saberes surgidos de la Ilustración— situado sobre la débil línea que separa un antiautoritarismo de estirpe surrealista y sesentayochista de un mero reaccionarismo de tintes estetizantes.

⁵⁸ Veremos en breve las semejanzas en Elitis de Grecia con una superrealidad cumplida y *utópica*.

⁵⁹ O ahistórico, en opinión de Vangelis Azanasópulos, quien considera que esta «Tercera Grecia» surge de la conciencia elitiana de estar operando o jugando sobre un vacío ideológico que necesita un sucedáneo que lo llene, cfr. AZANASÓPULOS, V. (2001), pp. 389-391.

(*topos* geográfico pero también *topos* ideológico, histórico o cultural) en la medida en que se encuentra siempre *en otra parte*. Es en nombre de esta *atopía*, y no de uno de los bandos o de alguna de las parcialidades en que Grecia se ha dividido a lo largo de la historia, como habla el poeta en el *Axion Estí*, en nombre de la línea inapresable, a la par sensorial y estética —términos que pueden aquí resultar sinónimos—, que recorre las manifestaciones seculares de lo griego como potencia dinámica y *poiética*, inagotable en su impulso, más allá de ideologías caducas o amenazadas de caducidad. Elitis se queja precisamente de que en nuestros días un intento de este tipo, el de recuperar ese núcleo proteico de la grecidad —que tiende no obstante, contra sus propias pretensiones, a adquirir el aspecto de una idealidad o un *eidos*—, sea considerado localista, cuando se trata precisamente de lo contrario, de un intento de *dislocación* universal basado en la lógica del traspaso y la *significancia* que puede conducir, gracias a su *metaforicidad* implícita, al espaciamento que está operando sin cesar, de lo mínimo a lo crucial:

A lo largo de toda la obra hay un esfuerzo por resaltar lo que constituye la verdadera sustancia de Grecia —y no lo que desde la Antigüedad hasta hoy hace a los hombres disentir inútilmente, y no entenderse. No existen Atenas y Esparta, no existen los Unitarios y los Cismáticos, no existen los veniselistas y los antiveniselistas, los nacionalistas y los comunistas. O, mejor, la verdad participa siempre en ambos estados, porque la tercera y auténtica Grecia reside en otra parte y es captada con absoluta coherencia por todo espíritu capaz de dejar a un lado las distinciones convencionales. En el principio de esta verdad hay una *sensación* eterna e inalterable en su realidad natural, en el carácter de sus habitantes, en los monumentos de la literatura y el arte que ha generado. Ésta es la que pretende aislar el poeta, que no habla y no debe hablar en nombre de una de las dos partes del conjunto, sino en nombre del conjunto, basándose en la inalterabilidad que lo caracteriza. Lo que es igual en un Templo antiguo, en una iglesia bizantina y en un edificio popular neogriego. En El Greco y en Ceófilos (cfr. Seferis), en Solomós y en Cavafis, en Roídis y en Papadiamandis. Esta «sensación» (*αἴσθησις*), en el fondo, es una correspondencia de la naturaleza. Y a su vez su correspondencia en el ámbito de la estética y de la ética es exacta: basta con saber distinguirla. Este trabajo es hoy más difícil que en otro momento cualquiera, porque hoy más que nunca ha sido adulterado lo que llamamos carácter neogriego. Y porque el clima de relaciones internacionales que se ha impuesto hoy presenta un intento de este género como localista, cuando es precisamente lo contrario. En ningún otro momento habría resultado tan útil

como hoy el ofrecimiento de una «porción del mundo» al conjunto del mundo. Basta con profundizar en lo que parece Insignificante para encontrarse sobre lo Crucial.⁶⁰

Elitis entrecomilla, como podemos observar, la expresión «porción del mundo» cuando se refiere con ella a Grecia. Como si no se tratara exactamente de eso sino desde un punto de vista convencional, como si Grecia no *formara parte* del mundo en la misma medida en que lo hacen otros que sí son *lugares*. Su ofrecimiento al conjunto, el ofrecimiento de una construibilidad general, como hemos visto arriba, recorrerá asimismo su obra y partirá de otro isomorfismo que se deja leer ya en este pasaje: el de Grecia como *atopía* capaz de actuar sobre el conjunto desde una indecidibilidad entre el *adentro* y el *afuera*, desde el espacio de traspaso que representa un *punto exacto* que es también una huella, un *himen* o un centro *espectral*.

2.4.2.2. *Un ónfalos moderno: el Egeo*

Además de la sensación, en efecto, hay otra figura del *hiato* con la que Grecia adquiere en la obra de Elitis un profundo isomorfismo: el *punto exacto* o *stigmé*. Como vimos en el capítulo correspondiente, confluye en ella un cúmulo de valencias que la convierten en un emblema especialmente apropiado de la poética elitiana y, en este caso, de la consideración *atópica* de Grecia como espacio sin coordenadas. El *punto exacto*, *ακριβής στιγμή*, posee principalmente una doble dimensión espacial y

⁶⁰ «Σ’ όλο το μάκρος του έργου γίνεται η προσπάθεια να επισημανθεί αυτό που αποτελεί την πραγματική υπόσταση της Ελλάδας —και όχι αυτό που από την Αρχαιότητα ίσαμε σήμερα κάνει τους ανθρώπους να διαφωνούνε μάταια και να μη συνεννοούνται. Δεν υπάρχει η Αθήνα και η Σπάρτη, δεν υπάρχουν οι Ενωτικοί και οι Σχισματικοί, δεν υπάρχουν οι Βενιζελικοί και οι Αντιβενιζελικοί, οι Εθνικιστές και οι Κομμουνιστές. Ή μάλλον η αλήθεια μετέχει πάντοτε και στις δυο καταστάσεις γιατί η τρίτη και αληθινή Ελλάδα κείται κάπου αλλού και συλλαμβάνεται με απόλυτη συνέπεια από κάθε πνεύμα που θέλει και ξέρει να μένει πίσω από τις συμβατικές διακρίσεις. Στην αρχή της αλήθειας αυτής υπάρχει μία *αίσθησις* αΐδια και αναλλοίωτη στη φυσική της πραγματικότητα, στο ήθος των ανθρώπων της, στα μνημεία του λόγου και της τέχνης που έχει γεννήσει. Αυτήν προσπαθεί ν’ απομονώσει ο ποιητής που δεν μιλά και δεν πρέπει να μιλά στο όνομα μίας οποιασδήποτε μερίδας του συνόλου αλλά στο όνομα του συνόλου, με βάση το αναλλοίωτο που το χαρακτηρίζει. Αυτό που είναι ίδιο σ’ έναν αρχαίο Ναό, σε μία βυζαντινή εκκλησία και σ’ ένα νεοελληνικό λαϊκό κτίσμα. Στον Θεοτοκόπουλο και στον Θεόφιλο (ίδε Σεφέρη), στον Σολωμό και στον Καβάφη, στον Ροΐδη και στον Παπαδιαμάντη. Η “αίσθησις” αυτή, στο βάθος, είναι μία αντιστοιχία της φύσης. Και η Αντιστοιχία της πάλι στον τομέα της αισθητικής και της ηθικής, είναι ακριβέστατη —αρκεί να γνωρίζεις να τη διακρίνεις. Η δουλειά αυτή είναι σήμερα δυσκολότερη από κάθε άλλη φορά, επειδή περισσότερο από κάθε άλλη φορά έχει νοθευτεί αυτό που ονομάζουμε νεοελληνικό ήθος. Και επειδή το κλίμα της διεθνούς επικοινωνίας, που κυριαρχεί σήμερα, παρουσιάζει μία τέτοια προσπάθεια σαν τοπικιστική —ενώ συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Ποτέ άλλοτε δεν θα ήτανε τόσο χρήσιμη μία προσφορά “τμήματος του κόσμου” στο σύνολο του κόσμου, όσο σήμερα. Αυτό που φαίνεται Ασήμαντο, αρκεί να το εμβαθύνεις για να βρεθείς επάνω στο Καίριο», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 47.

temporal que implica ante todo la conmoción de los conceptos convencionales de tiempo y espacio: es la intersticialidad que, insertada en una superficie tópica, opera un traspaso (desde) *fuera de sí*, la espacia impidiendo su cierre e introduciendo en ella una alteridad radical que la desencaja y, del mismo modo, respecto a la temporalidad, es la membrana que refracta la linealidad de la historia inaugurando un devenir inconmensurable y ateleológico. Desde este *punto*, ápice o punto cero de *reorigen*, se desencadena también el transporte de la *metaforicidad*, del desplazamiento topológico y de la *autoconstruibilidad heliotrópica*, que constituye el rasgo fundamental, desencajante, del *ductus* griego.

Elitis sitúa en el Egeo, doble centralidad en la medida en que representa el núcleo del Medi-terráneo, este *punto exacto* de lo griego. No estamos lejos aquí de la axialidad del árbol de luz, centro itinerante que pone en marcha la *poieticidad* y transfigura, *atopizándolo*, todo *lugar* en que aparece. No estamos lejos, sobre todo, de la noción de centro cósmico y a la vez acósmico de los templos antiguos —incluso los modernos—, concebidos como la inserción (iterable no obstante sin límites) de un ámbito trascendente, *espectral*, divino, en nuestro mundo, con el objeto a la vez de articularlo (concederle sentido desde un exterior *irreductible* a la presencia) y desarticularlo (recordándole que no es aquí, sino en una alteridad inalcanzable, donde encuentra su justificación, reduciéndolo en consecuencia a una extranjería que obliga a un peregrinaje constante fuera de sí). El templo se configura de este modo, antes que nada, como un espacio de comunicación y de traspaso, un lugar *fuera de lugar* en el que lo *imposible* se deja ver (se *re-vela*) y se aposenta en el interior de lo real como testimonio de su propia indigencia. Es fundamentalmente una huella que rige y espolea un doble tránsito, que no permite en cualquier caso el estatismo de lo real, su clausura sobre una identidad exclusiva. El Templo de Apolo en Delfos, centro imaginario y espiritual de la Grecia clásica, lugar donde se cruzan las águilas, constituye un buen ejemplo de todo esto. Es el *punto exacto*, la *stigmé*, en la medida en que se le denomina *ónfalos*, ombligo del mundo: *estigma* en el sentido de huella del dios pero, sobre todo, en tanto cruce de coordenadas y estratos ontológicos: Apolo, lo trascendente, habla a través de él, se *re-vela* a los hombres por medio del *himen* de una escritura indescifrable cuya ilegibilidad lo dibuja *heliotrópicamente*. El Egeo, quintaesencia de lo griego junto con el Ática —es imposible no ver en todo esto el persistente regreso del clasicismo cuando de construir una modernidad griega se trata—, funcionará en Elitis como un *ónfalos* semejante. Sin dejar de constituir la *atopía* que hemos venido glosando hasta el momento, será también el *Topos*, una suerte de territorio emblemático, nuclear, perfecto e irrepetible donde todo se cruza en una *mediaticidad* que es a la vez medida o justo medio. Carecer de coordenadas, ser refractario al *lugar*, puede significar

también portar consigo la coordenada precisa, ser el *Lugar* por antonomasia, el único, una *#Topía* cumplida que se presenta bajo la tachadura del prefijo negativo (que no desaparece, sin embargo) y la mayúscula de un presunto *nombre propio*. Se sabe que Grecia es el *Lugar*, el *ónfalos*, ese centro que articula y desarticula, como *mímesis de lo imposible* y punto supremo de traspaso, lo humano, pero sigue sin saberse concretamente *dónde está*. Sigue constituyendo una *restancia* irreductible a la cartografía: todo mapa debe ocuparse de consignar *lugares*, de ensartarlos en un sistema que los configura como oposición a otros, lejanos o colindantes; sería imposible, por el contrario, trazar los límites —indecidibles e inexistentes— del *Lugar*.

Sea como fuere, todo *ónfalos* a través del cual se manifiesta una cierta forma del absoluto tiende a considerarse el principio de una expansión, el origen sin origen de un movimiento. Así como en el *midrás* judío Jerusalén, la sede de otro templo capaz de congregar como centro del mundo a una comunidad fundamentalmente dispersa —tal como sucede con el helenismo que en el Egeo encuentra su referente diacrónico o su tierra prometida, según Elitis—, es el ombligo a partir del cual Dios comenzó la Creación⁶¹, Elitis pretende que el Egeo —sobre el cual construye su nueva mitología griega— sea el punto de partida de una *resacralización* o *regeneración* de todo el universo, que expanda sus valores inigualables, ápice de humanidad, a aquellos territorios que, como quería Hölderlin y veremos enseguida, se encuentran lejos de esta exactitud insuperable. Hay aquí, por supuesto, un retorno, que Elitis finge no advertir, del clásico y apolíneo *μηδέν ἄγαν*, el cual había sustentado casi todas las visiones occidentales de Grecia como canon de la modernidad. Pero ello se solventa haciendo de Grecia o el Egeo algo más que un justo medio normativo, racional o estático: es sobre todo el *himen* que sostiene en equilibrio dialéctico, *poiético* y móvil los contrarios sin resolverlos en una nueva forma de *ser*, una sustracción a toda ontología que no podría encontrarse a medio camino entre dos polos opuestos, sino que lo habita todo intersticialmente desde el momento en que constituye una suerte de cruce portátil, una huella extensible, sin ser estrictamente nada, a todo aquello que *es*. Es dicha movilidad la que dicta ya la expansión de este *ónfalos*, que aspira a hacer de su *punto exacto*, como hemos dicho acerca de otras figuras de la serie del *hiato*, el centro de una circunferencia cada vez más amplia que extienda el blanco de su alteridad, de su *desapropiación*, a todo el campo de la experiencia. Si el gesto genuinamente griego y humano, como hemos visto hasta aquí, es el de construir la propia identidad en un exceso de sí, en un

⁶¹ «Come un essere umano comincia dall'ombelico, così il Santo, sia Egli benedetto, cominciò il mondo dall'ombelico e da qui lo sviluppò da una parte e dall'altra. Questo ombelico è Gerusalemme [...] [Egli] creò il tempio quaggiù, e in corrispondenza di esso, il tempio celeste...», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XI.

movimiento de *autoconstrucción* constante que es a la vez un desencajamiento y la elusividad de todo *telos* y significado, la generalización del *ónfalos atópico* del Egeo a toda la humanidad se encuentra inmersa en esta misma lógica. Grecia ha de instituirse, así, si bien más allá de la condición de *corpus* fijo de obras u objetos (*lugares* comunes) que ya no podría sostener, en la nueva guía civilizatoria del mundo, en una segunda «cuna» de la cultura y los valores universales —en especial de un Occidente en decadencia acelerada— que con su potencia dinámica, perpetuamente auroral (oriental en este aspecto, como veremos), pueda conducir al cosmos a una profunda *regeneración*, a un reordenamiento de lo humano en que la opacidad y el claroscuro introducidos por las Luces y la modernidad sean sustituidos por una nueva pensabilidad de lo *imposible*, una vía de introducción de lo sagrado o lo trascendente gracias al *hiato* de la *revelabilidad* que reside en lo griego. Expandir el *ónfalos*, el *punto exacto* que desencadena la *metaforicidad* que construye Grecia, es también situarnos pues ante un nuevo advenio, ante una *poieticidad* que permita seguir funcionando con absoluta precisión al automatismo de lo religioso, y asegure así la escansión entre sus dos tiempos. Elitis, como Hölderlin, no admite en consecuencia que el nuevo horizonte cultural de la modernidad ha excluido de una vez para siempre la pensabilidad de lo sagrado, que los dioses han muerto definitivamente. Su programa, en pleno siglo XX, es un programa antimoderno o contramoderno —y, precisamente por eso, como hemos dicho al principio, inserto en el eje principal de la literatura moderna— que parte de la negación de la insalvable brecha histórica que nos separa del clasicismo, y habita por lo tanto en la esperanza de un retorno. Explorar lo griego es, como vengo diciendo, situarse precisamente en el tránsito —lapso y proceso a la vez de una espera— de ese retorno constante, en el fatal re-traerse de Grecia que constituye su más palpable identidad.

Algunos críticos han admitido al respecto de todo esto un profundo helenocentrismo en Elitis, pero, siguiendo sus propias indicaciones⁶², han pretendido desligarlo de toda forma de nacionalismo⁶³. Es natural que, en coherencia con sus propios planteamientos, al autor viese con especial repugnancia la acusación de estar exaltando a la nación o el Estado griego concretos, en sus dimensiones geográfica o política. En su concepción, su amor por Grecia y por lo griego no podía nunca

⁶² «Jamás se me ha ocurrido pensar que soy un nacionalista, puesto que no creo que los nacionalistas sean los únicos que aman —los únicos a los que les ha convenido amar— a Grecia» («Antes que nada, la poesía»: «Δεν πήγε ποτέ ο νους μου να σκεφτώ πως μπορεί να είμαι ένας εθνικιστής, μία που δεν πιστεύω ότι οι εθνικιστές είναι οι μόνοι που αγαπούν —που κατάντησε να τους συμφέρει ν' αγαπούν— την Ελλάδα»), ELITIS, O. (2000), p. 22.

⁶³ Elena Cutriau, por ejemplo, utiliza el argumento de que la grecidad en Elitis no se separa nunca de una vocación universalista, CUTRIANU, E. (2002), p. 113. Otros como Nasos Vayenás han pretendido exculpar a los autores de la Generación del 30 incluso de la acusación de helenocentrismo, aduciendo que en las literaturas europeas de la época no es infrecuente la búsqueda de lo universal en lo más característico de la propia cultura, cfr. VAYENÁS, N. (1997).

adquirir el formato de una opción política o de la alineación con una facción interna. El sentimiento de la grecidad, su defensa de los valores *atópicos* del helenismo, exceden en su opinión las limitaciones de un nacionalismo que se reduce a exaltar un *lugar* por encima del resto, admitiendo de partida su sometimiento a un sistema de unidades equiparables. Elitis glorifica un valor universal, un gesto aparentemente desligado de un espacio concreto. Pero es innegable que dicho valor universal se halla asociado ineludiblemente a esa comunidad mística que, como la Iglesia cristiana o la *Shejiná* judía, configuran los griegos y su cultura a lo largo de los siglos y los territorios. Hay en su obra, pues, una exaltación etnicista que supera incluso las condiciones de un nacionalismo al uso para arrancar a Grecia a toda terrenalidad y convertirla en una suerte de concepto trascendente irreductible, como venimos viendo, a cualquier estructura no emanada de él. A pesar de lo cual, aun en las afirmaciones más universalistas sobre el verdadero carácter de lo griego, no dejan de aparecer referencias constantes a ese *lugar*, al Egeo como centro del que emana dicha gestualidad, dicho *ductus* de escritura: «Griego significa sentirse y reaccionar de un modo determinado, nada más. Es una función directamente relacionada con el drama de las Tinieblas y de la Luz que todos representamos aquí, en esta esquina del planeta»⁶⁴. Esta particular versión del helenocentrismo no es ni mucho menos exclusiva de Elitis. Una larga tradición de teóricos y escritores nacionalistas la había formulado y la siguió formulando durante este período en términos muy semejantes. Merece una mención especial, por su influencia, Periclís Yanópulos, a quien me he referido más arriba, así como Ion Dragumis. Los monográficos que algunas de las revistas en que se aglutinaban los literatos de vanguardia durante los años 30 dedicaron a estas dos figuras en plena fiebre de búsqueda —o construcción— del «verdadero rostro de Grecia», resultaron decisivos⁶⁵. Elitis citó profusamente a ambos en sus primeros artículos y ensayos, antes de la guerra, si bien más tarde, al reunir sus prosas en el volumen *Cartas sobre la mesa*, suprimió sistemáticamente la mayor parte de las alusiones⁶⁶, acaso con la intención de eliminar toda sospecha de nacionalismo y, por tanto, de connivencia con la dictadura, en un año tan crucial como 1974. Como han señalado determinados autores⁶⁷, sin embargo, la presencia de Yanópulos en las concepciones elitianas es innegable.

⁶⁴ «Yanis Tsarujis»: «Έλληνας σημαίνει να αισθάνεσαι και να αντιδράς κατά έναν ορισμένο τρόπο· τίποτε άλλο. Είναι μία λειτουργία που έχει άμεση σχέση με το δράμα του Σκότους και του Φωτός που παίζουμε όλοι μας εδώ, σ' αυτή τη γωνιά της υδρογείου», ELITIS, O. (2000), p. 575.

⁶⁵ Sobre las circunstancias en que se dio esta recuperación y los textos que se reeditaron, cfr. DSIOVAS, D. (2006), pp. 73-80.

⁶⁶ CUTRIANU, E. (1999), p. 61.

⁶⁷ Cfr. en especial DECAVALES, A. (1990), p. 86, o bien Pandelís Vuturis en su conferencia inédita «Θεωρητικές περιπλανήσεις του Ελύτη. Από τον γεωπολιτικό ελληνοκεντρισμό στον υπερρεαλιστικό νεοκλασικισμό», pronunciada en la Universidad de Roma el 17 de noviembre de 2006.

Lo que para Elitis es el Egeo, para Yanópulos, más estrechamente deudor del clasicismo, es en cambio el Ática. Allí se encuentra el compendio de un compendio, el núcleo de una naturaleza griega que dicta una expresividad y una estética en las que consiste su sustancia suprahistórica: «Con las palabras Naturaleza Griega se alude principalmente a su más pura y perfecta expresión, la naturaleza ática. La flor postrera de la tierra griega. Porque aquí se encuentran todas las diversas características de la tierra griega; se encuentran todas y, ennoblecidas, sutilizadas, eterizadas, componen su más señera flor, el Ática»⁶⁸. El Ática es además el templo del arte, el lugar en que las cualidades humanas alcanzan su plenitud, en que cuerpo y espíritu se conjugan. Se crean pues allí hombres perfectos, justos, semidivinos, abiertos a lo sagrado y al arte gracias al dictado de la naturaleza, hombres que no se dan en ninguna otra parte de la tierra: «Y esta naturaleza griega, exactamente la misma, y por ser como es, engendró a todos los dioses y los semidioses y los héroes, y algo aún mejor que los dioses del pasado, del presente y del futuro: los *Hombres*, las maravillosas legiones arcangélicas de los hermosos y gozosos y perfectos [...] hombres, que conducen a aquellos que son culmen de toda humanidad al camino de lo bello»⁶⁹. Por ser capaces de comprender la naturaleza griega, de responder a su llamada, fue por lo que surgieron los Apolos, los Aquiles, los Píndaros, los Partenones o bien toda la serie de filósofos e intelectuales que va desde Platón a San Juan Crisóstomo. Es este valor de *ónfalos* de la tierra el que ha determinado que a lo largo de los siglos el centro de un arte y una humanidad verdaderos se encuentre en Grecia y, más particularmente, en su centro histórico-geográfico, el Ática. Yanópulos afirma incluso que sólo los griegos pueden ser denominados propiamente humanos, al habitar este *punto exacto* de humanidad que, desplazándonos al norte o al sur, al este o al oeste, sólo nos permitiría encontrar *humanoides*, determinados como tales por una naturaleza inarmónica donde algunos elementos han roto el equilibrio que en la tierra griega se mantiene intacto⁷⁰: «Incorrecta y despreocupadamente se otorga el

⁶⁸ «La pintura contemporánea» («Η σύγχρονος ζωγραφική», 1902): «Λέγων κανείς Φύσιν Ελληνικήν, πρέπει να εννοή κυρίως, την καθαρωτέραν και τελειοτέραν έκφρασιν αυτής, την Αττικήν φύσιν. Το τελευταίον αυτό άνθος της ελληνικής γης. Διότι εδώ συναντώνται όλα τα διάφορα χαρακτηριστικά της ελληνικής γης: συναντώνται όλα και ευγενέστερα, λεπτότερα, αιθεριώτερα γινόμενα, αποτελούν το κορυφαίον άνθος αυτής, την Αττικήν», YANÓPULOS, P. (1988), p. 34.

⁶⁹ «La pintura contemporánea»: «Και η ελληνική φύσις αυτή, εντελώς η αυτή, και διότι είναι τοιαύτη, εγέννησεν όλους τους θεούς και τους ημιθέους και τους ήρωας και κάτι ακόμη καλλίτερον από τους θεούς τους παρελθόντας, τους παρόντας και τους μέλλοντας, τους *Ανθρώπους*, τα θαυμάσια αρχαγγελικά άγαθα των ωραίων και παιδρών και τελείων [...] ανθρώπων, που οδηγούν τους κορυφαίους της ανθρωπότητας εις τον δρόμον του ωραίου», *Ibidem*, p. 43.

⁷⁰ Yanópulos se refiere sobre todo a dimensiones estéticas: la línea griega, a la que dedica un artículo clave en 1903 («La línea griega», «Η ελληνική γραμμή», uno de los recuperados en los monográficos de los años treinta), es pura y clara en correspondencia con una naturaleza que hace a los griegos hombres puros, claros, razonables, transparentes, en contraposición con el salvajismo de los europeos, que se refleja en su arte sombrío o directamente oscuro y tenebroso. La vida no es un valor obvio y evidente en Europa, requiere una lucha que en Grecia no se da, la naturaleza griega

título de Hombre, bajo la égida de la grosera Ciencia, a un producto zoológicamente semejante de las demás tierras, cuando todas ellas no han logrado producir hasta ahora como animal superior más que un *HUMANOIDE*. Y las mejores manifestaciones de este animal, en su forma culminante, no han pasado nunca de ser y seguirán siendo siempre Humanoides. Y las versiones más perfectas de los más perfectos animales, que ponen todo su esfuerzo en humanizarse, ante el más somero examen se muestran claramente también Humanoides. Y esto por naturaleza. Porque lo humanoide difiere de lo Humano tanto en las manifestaciones sutiles de la vida como corporal y morfológicamente difiere el mono del Hombre. [...] El comienzo de la existencia del animal griego, la historia del griego —del HOMBRE— y en general la historia del HUMANISMO, es decir de nuestra raza, se pierde aún en las nieblas de la corta memoria de Grecia y del universo»⁷¹. Posturas semejantes, si bien depuradas en la forma de esta grandilocuencia obtusa, encontramos en algunos contemporáneos de Elitis⁷², antes incluso de que hubieran podido conocer los textos de Yanópulos. El acento se desplaza ya al Egeo, el espacio donde los artistas de vanguardia buscan el enlace entre su grecidad y la nueva estética que han adoptado. Incluso el pretendidamente europeísta Yorgos Ceotocás, teórico de la Generación del 30, que en su manifiesto *Espíritu libre* (*Ελεύθερο Πνεύμα*, 1929) había apostado por una apertura a Occidente de la intelectualidad griega, encuentra en el Egeo la patria

favorece la vida sin mediaciones y sin máscaras. La influencia de estas teorías estéticas deterministas en la Generación del 30 y en particular en Elitis es, como veremos sucintamente, inmensa. Se trata no obstante de una cuestión que merecería un estudio específico para poder hacerle justicia.

⁷¹ «Llamamiento al público griego» («Εκκλησις προς τον πανελλήνιον κοινόν», 1907): «Κάκιστα και αδιάντροπα, αποδίδεται ο τίτλος Άνθρωπος, υπό της χονδροκοπικής Επιστήμης, εις ομοιοφανή Ζωολογικά προϊόντα των άλλων Γαιών, ενώ όλαι αι άλλαι, δεν κατόρθωσαν να παραγάγουν ποτέ των έως τώρα τίποτε άλλο ως ανώτερον Ζών των από τον: ΑΝΘΡΩΠΟΕΙΔΗ. Και των καλυτέρων εξ αυτών, του Ζώου των αι εκδηλώσεις, κατά τας ακρότατας των ακμάς, έμειναν πάντα, μένουν και ΘΑ μένουν, εκδηλώσεις Ανθρωποειδείς. Και αι τελειότεραι εκδηλώσεις, των τελειότερων των Ζώων, που βάζουν όλα τα δυνατά των δια να ανθρωπίσουν, εις απλήν εξέτασιν αποδεικνύονται καθαρότατα και αυταί Ανθρωποειδείς. Και ταύτα κατά φύσιν. Διότι ο ανθρωποειδής διαφέρει του Ανθρωπίνου εις τας λεπτάς εκδηλώσεις της ζωής, όσον σωματικώς και μορφολογικώς ο πίθηκος από τον Άνθρωπον. [...] Η αρχή της υπέρξεως του Ελληνικού Ζώου, η ιστορία του Έλληνος —του ΑΝΘΡΩΠΟΥ— και γενικώς η ιστορία του ΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΥ, δηλαδή της φυλής μας, κρύβεται και χάνεται ακόμη εις τα σκότη της κοντής και ξεχασμένης μνήμης της Ελληνικής και της Οικουμένης», *Ibidem*, p. 228.

⁷² El propio Elitis, en el *Axion Estí*, parece referirse a esta oposición entre hombres y *humanoides* cuando animaliza a los europeos que han invadido Grecia, bárbaros antimediterráneos que se encuentran lejos del *ónfalos* de la humanidad precisa: «Pues muchos llevan la camisa negra / y otros hablan la lengua del puercospín / y están los Omófagos y los Incultos del Agua / los Sitófobos y los Lívidos y los Neocóndores» («Επειδή πολλοί φορούν το μελανό πουκάμισο / και άλλοι μιλούν τη γλώσσα των χοιρογρυλλίων / και είναι οι Ωμοφάγοι και οι Άξεστοι του Νερού / οι Σιτοφόβοι και οι Πελιδνοί και οι Νεοκόνδορες»), ELITIS, O. (2002), p. 132. En el salmo undécimo, mientras enumera los elementos que hacen de Grecia un lugar puro y sereno, y de su lengua una fuente de inocencia, alude nuevamente a los extranjeros como bestias incontrolables: «Selúcidas armados con garrotes acechan. / Haganos de cabeza de halcón maquinan. / Fornicadores de perros y necrófagos y erebómanos / gobiernan el futuro con excrementos» («Σελδζούκοι ροπαλοφόροι караδοκούν. / Χαγάνοι ορνεοκέφαλοι βυσσοδομούν. / Σκυλοκοίτες και νεκρόσιτοι κι ερεβομανείς / κοπροκρατούν το μέλλον»), *Ibidem*, p. 157.

de la verdad, de la inocencia, de la humanidad perfecta, la utopía espiritual que supera con mucho el valor de todo intelectualismo o cientificismo racionalista: «Pero, ¿existe acaso en el mundo algo más conmovedor que el Egeo? [...] Muchas veces me he quedado embelesado noches enteras en la cubierta de los barcos mirando pasar lentamente las islas griegas en el horizonte y borrarse en la oscuridad transparente del Archipiélago. [...] Hoy, gracias a ti, sé lo que murmuraban las islas en aquellas horas turbias de los sueños lúcidos: “Soy el rincón más puro de la Tierra”, dice cada isla. Soy la canción más brillante. Estoy por encima de todas las sabidurías y de todas las artes, porque la armonía perfecta que los hombres luchan sin cesar por alcanzar, la he dicho yo de una vez para siempre desde el principio del mundo, sin ningún anhelo y sin ningún esfuerzo, la he dicho espontáneamente, sólo con mi existencia”»⁷³. Ángelos Tersakis, otro autor contemporáneo, se refiere asimismo al Egeo, en 1933, como el elemento que singulariza a los griegos⁷⁴. La mitología del Egeo que Elitis llevó al extremo con su obra —especialmente la temprana—, y que ha servido para hacer en general una caracterización tópica y parcial de ella, casi turística —si bien fomentada, en muchos sentidos, por las mismas afirmaciones del autor—, empieza a configurarse pues colectivamente en estos años, los años en que comienza su singladura poética. El Egeo como centro, como emblema de una centralidad *atópica* del helenismo, casi de una superioridad estética y moral de Grecia —en la medida en que se da en él una correspondencia exacta entre los valores de la naturaleza y el paisaje (la transparencia, la claridad, la sobriedad de líneas) y los valores estéticos, morales y poéticos, como si el propio Egeo fuera ya un producto del arte, la plasmación de un ideal estético—, servirá pues para articular la búsqueda del «verdadero rostro» del país, para construir sobre él la identidad potente y exclusiva que estos artistas estaban buscando al margen de las imágenes prestadas de Occidente⁷⁵. Incluso algunos poetas surrealistas como Nicos Engonópulos seguirán insistiendo en el valor de humanidad justa y dispensadora de

⁷³ De la obra *Horas de asueto* (*Ωρες αργίας*, 1931): «Μα υπάρχει άραγε στον κόσμο τίποτα πιο συγκινητικό από το Αιγαίο; [...] Πολλές φορές ξεχάστηκα ολόκληρες νύχτες στα καταστρώματα των βαποριών, κοιτάζοντας τα ελληνικά νησιά να διαβαίνουν αργά στον ορίζοντα και να σβήνουνται μες στο διάφανο σκοτάδι του Αρχιπέλαγους. [...] Σήμερα, χάρη σε σένα, ξέρω τί μουρμούριζαν τα νησιά σ’ εκείνες τις θαμπές ώρες των ξυπνητών ονείρων “Είμαι η πιο αγνή γωνιά της Γης, λείει το κάθε νησί. Είμαι το πιο λαμπρό τραγούδι. Είμαι ψηλότερα απ’ όλες τις σοφίες και όλες τις τέχνες, γιατί την τέλεια αρμονία, που αγωνίζονται αδιάκοπα να πραγματοποιήσουν οι άνθρωποι, την είπα εγώ μία και καλή από την αρχή του κόσμου, χωρίς καμιά αναζήτηση και κανένα κόπο, την είπα αυθόρμητα, μονάχα με την ύπαρξή μου”», citado en CAPSOMENOS, E. G. (2005), p. 12.

⁷⁴ Cfr. DSIOVAS, D. (2006), pp. 81-82.

⁷⁵ Sobre las peculiaridades de esta búsqueda en la Generación del 30, aunque desde un análisis en mi opinión demasiado indulgente con el etnicismo y el nacionalismo, inencontrables en términos tan beligerantes en artistas de vanguardia de cualquier otro país, cfr. sobre todo DSIOVAS, D. (1997), pp. 35-37.

justicia de lo griego, en términos que recuerdan a Yanópulos, hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta⁷⁶.

Elitis se refiere abundantemente al Egeo, también en textos teóricos. Lo concibe explícitamente como un *punto exacto* —que incluye como he sugerido la dimensión de una temporalidad distinta, ateleológica y antioccidental, que determina la ahistoricidad o suprahistoricidad de lo griego— donde la vida se manifiesta de modo pleno. Todo alejamiento de este centro preciso de humanidad, por pequeño que sea, supone una degradación de esta plenitud, bien en la esfera de lo estético (con deformaciones que llama *teratológicas*) o en la de lo meramente moral o social. No deja de resultar sintomático que la exposición al respecto se produzca en el pasaje de «Crónica de una década» en que el autor repasa el esquema del poema como sistema solar; se diría que el Egeo no sólo funciona como una centralidad re-traída e *impropia*, al igual que el sol en esa circunferencia de *metaforicidades* en abismo que hemos analizado más arriba, sino que además constituye un elemento estructural, tan imbricado en la forma poética —en la forma en general del arte o de la escritura— como en el contenido o la *objetualidad* de un *tema*. Se trata en cualquier caso de un determinismo geográfico probablemente sin parangón en la Europa de la década de los setenta, como admite el propio Elitis cuando dice que esta teoría acaso esté ya superada para muchos: «Siempre me ha impresionado lo mucho que en las mitologías de los distintos pueblos la imaginación se intensifica según la longitud y latitud geográfica en que se configura —una teoría, por otra parte, superada para muchos—. Desde el norte y desde el sur comienza con las *más agudas deformaciones teratológicas*, que se van debilitando según ascienden o descienden hacia la zona del Mediterráneo, y adquieren finalmente *forma humana*, por supuesto con todas las libertades combinatorias posibles, cuando llegan *justo allí*. El hecho de que *justo allí* naciera la Lírica, *allí* surgiera el concepto de Democracia, *allí* enseñaran Sócrates o Jesús, quizá exagero, pero no es casual. Lo han dicho otros, lo sé, pero quiero repetirlo desde la perspectiva de nuestra época que, mucho o poco, ha cambiado a nuestros ojos la percepción de los sucesos humanos. Esta zona es un *punto exacto* donde todas las condiciones, todos los factores, dan al hombre la posibilidad de *permanecer íntegro*, del mismo modo, diría, en que dentro del sistema solar un *punto exacto* permite al planeta Tierra, y sólo a él, sostener sobre sí la vida humana»⁷⁷. De modo aún más explícito, aludiendo al concepto de *ónfalos*, en el

⁷⁶ Cfr. la referencia a diversas entrevistas de este autor en CUTRIANU, E. (2004), p. 421.

⁷⁷ «Μου έκανε πάντοτε εντύπωση πόσο στις μυθολογίες των διαφόρων λαών η φαντασία κλιμακώνεται ανάλογα με το γεωγραφικό μήκος και πλάτος όπου συντελείται η μορφοπλασία της —μία θεωρία, άλλωστε, ξεπερασμένη για πολλούς. Από το Βορρά κι από το Νότο, ξεκινά με τις οξύτερες τερατολογικές παραμορφώσεις, που αμβλύνονται όσο ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν προς τη ζώνη της Μεσογείου, και παίρνουν, τέλος, το ανθρώπινο σχήμα, με όλες φυσικά τις πιθανές συνδυαστικές ελευθερίες, όταν φτάσουν ακριβώς εκεί. Ότι ακριβώς εκεί γεννήθηκε η Λυρική τέχνη,

artículo de 1946 «Las iconografías del General Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos» Elitis presentaba el Egeo como el centro de la *atopía* y la diacronía del helenismo, como aquello que, situado entre Oriente y Occidente, no sólo ha servido de equilibrio entre ambos —es a la par unión y separación de los tres «continentes históricos», una suerte de espaciamento no determinado pues por la terrenalidad—, sino que ha construido la grecidad como una *alteridad* absoluta, como una suerte de *restancia* irreductible y superior a esta dialéctica, dotada además, en virtud de la intersticialidad que constituye el Egeo, de una misión expansiva en el mundo; todo ello marcado por el eje dinámico que identifica lo griego, y que reside en una potencia expresiva fundamentada en las analogías y la *metaforicidad*: «El centro de la actividad artística en Grecia, durante miles de años, desde la misma aurora de las civilizaciones, ha sido el Egeo. Allí, en ese estanque azul que a la vez une y separa los tres continentes históricos, se han dado siempre los más audaces y fructíferos encuentros del espíritu. El Helenismo, siempre presente en las orillas de este estanque (y sólo en esa medida capacitado para cumplir su misión en el mundo), ha sido el sujeto consciente de un incesante proceso de asimilación que, con material tomado de Oriente y Occidente, ha ido forjando sucesivamente modelos de civilización diferentes en esencia y forma de los que le habían servido de materia prima. En este ombligo del Egeo, por tanto, no sólo ha visto la luz un punto de equilibrio entre dos mundos, sino un tercer mundo, equivalente a los dos anteriores en originalidad y autenticidad. Este mundo ha conocido muchas etapas en su desarrollo. Sin embargo, para un ojo experto todas estas etapas están surcadas, en el fondo, por la misma corriente vivificadora que ha actuado en todas las accidentadas peripecias de la raza, marcando siempre *la recta correspondencia del mundo natural con el conceptual*»⁷⁸. Sobre el valor crucial del Egeo y la experiencia de lo griego en

εκεί πρωτοδημιουργήθηκε η έννοια της Δημοκρατίας, *εκεί* αξιώθηκαν να διδάξουν ένας Σωκράτης κι ένας Ιησούς, ίσως να υπερβάλλω, αλλά δεν είναι τυχαίο. Το έχουν ξαναπεί, το ξέρω, αλλά θέλω να το επαναλάβω από τη σκοπιά των ημερών μας που, όσο νά 'ναι, έχει αλλάξει στα μάτια μας η προοπτική των ανθρώπινων γεγονότων. Η ζώνη αυτή είναι μία *ακριβής στιγμή* όπου όλες οι συνθήκες, όλοι οι παράγοντες, δίνουν τη δυνατότητα στον άνθρωπο να *σταθεί ακέραιος*, με τον ίδιο τρόπο, θα έλεγα, που μέσα στον ηλιακό σύστημα μία ανάλογη *ακριβής στιγμή* επιτρέπει στον πλανήτη Γη, και μόνο σ' αυτόν, να κρατήσει επάνω του την ανθρώπινη ζωή», ELITIS, O. (2000), pp. 451-452.

⁷⁸ «Κέντρο της καλλιτεχνικής ενέργειας στην Ελλάδα, χιλιάδες χρόνια τώρα, κι από την εποχή της αυγής των πολιτισμών, υπήρξε το Αιγαίο. Εκεί, στη γαλάζια λεκάνη που ενώνει και χωρίζει συνάμα τις τρεις ιστορικές ηπείρους, συντελέστηκαν ανέκαθεν οι πιο τολμηρές κι οι πιο γόνιμες συναντήσεις του πνεύματος. Ο Ελληνισμός, παρών πάντοτε στα χείλη της λεκάνης αυτής (και τότε μονάχα όντας σε θέση να ολοκληρώνει το νόημα της αποστολής του μέσα στον κόσμο), γινόταν ο ενσυνείδητος λειτουργός μίας ακατάπαυστης αφομοιωτικής ενέργειας, που με υλικό παρμένο από την Ανατολή και τη Δύση εξακολουθητικά πλαστοουργούσε πρότυπα πολιτισμού, διάφορα και στην ουσία και στη μορφή από κείνα που του είχαν χρησιμέψει για πρώτη ύλη. Στον ομφαλό λοιπόν του Αιγαίου έβλεπε το φως, όχι απλά και μόνο η ισορροπηση δυο κόσμων, αλλά ένας τρίτος κόσμος, ισοδύναμος με τους δυο άλλους σε πρωτογένεια και αλήθεια. Ο κόσμος αυτός στην εξέλιξή του γνώρισε πολλές φάσεις. Όμως, για ένα μάτι που ξέρει να βλέπει, όλες αυτές οι φάσεις διαπερνούνται κατά βάθος από το ίδιο χαρακτηριστικό ρεύμα που ζωοποιά κινήθηκε σε όλες τις περιπετειώδεις ανεξίτηλες της φυλής, και σήμανε πάντοτε την *ορθή αντιστοιχία του φυσικού και του νοητού κόσμου*», *Ibidem*, pp. 544-545.

la configuración de su poética queda constancia expresa en un texto tardío, escrito en 1980 para un documental de la televisión griega y editado veinte años más tarde bajo el título *Autorretrato en lenguaje oral*; se trata de una obra divulgativa, dirigida a un público autóctono ávido de conocer las claves que han hecho de Elitis un poeta nacional. En ella alude nuevamente al Egeo como *ónfalos* de la grecidad y de su propia poética, y sugiere que sobre el *hiato* de su *atopicidad* lo griego se construye como una civilización infinita —infinita en su *autoconstruibilidad poética* y escritural, que carece de *telos*— y «en profundidad», lejos pues de la condición puramente geográfica o histórica que lo constreñiría a unas coordenadas muy precisas: «Así, poco a poco, el Egeo comenzó a adquirir para mí un peso distinto. Era el ombligo de esto que llamamos espíritu griego, el portador de la quintaesencia de los valores. Hay sitios que son hermosos sin más. Hay otros cuya relevancia estriba en que en ellos se desarrolló una determinada civilización. El Egeo reúne ambas cosas. Es un caso único, porque no creo que exista en ninguna otra parte esa interpenetración constante entre la tierra y el mar, y esa pureza. En consecuencia, es él quien por una parte hace singular nuestro carácter, y por otra levanta una civilización infinita en profundidad, sin hueco alguno»⁷⁹. Pero incluso en una fecha tan tardía como 1995, un año antes de su muerte, Elitis sigue insistiendo en la centralidad e intersticialidad del Egeo, ese mar salpicado de islas (la hibridación pues de dos elementos que no se sobrepujan) que constituye el territorio *espectral* del helenismo, un helenismo que a su vez es la isla del centro del mundo; dirigiéndose hacia otro centro imaginal, fantasmático (Constantinopla), afirma: «El aire se ha vuelto ya más salobre. La entrada en el Ponto Euxino comienza a ser más perceptible. Es un placer sentir que estás rodeando una gran isla. Y que quizá esté en el centro del mundo»⁸⁰.

Hay una dimensión moral, además, en esta exactitud del Egeo. Si sobre su coordenada invisible florece una humanidad perfecta, ello es porque prescribe, además de una estética y una sustracción a la ontología, como hemos venido viendo, una actitud determinada basada en el equilibrio, el antiutilitarismo —una forma de antiteleologismo transplantado a la ética—, el pacifismo y la armonía. El griego no

⁷⁹ «Έτσι σιγά σιγά το Αιγαίο άρχισε να αποκτά για μένα ένα βάρος διαφορετικό. Ήταν ο ομφαλός αυτού που ονομάζουμε ελληνικό πνεύμα, ήταν ο φορέας της πεμπτουσίας των αξιών. Υπάρχουν τόποι που είναι ωραίοι απλώς. Υπάρχουν άλλοι που έχουν σημασία επειδή στο χώρο τους αναπύχθηκε ένας ορισμένος πολιτισμός. Το Αιγαίο όμως συνδυάζει και τα δυο. Είναι μία μοναδικότητα, γιατί δεν πιστεύω ότι υπάρχει πουθενά αλλού αυτή η συνεχής διείσδυση στεριάς και θάλασσας, και αυτή η καθαρότητα. Επομένως, είναι αυτό που δίνει μία μοναδικότητα στη φυσιογνωμία μας από το ένα μέρος, κι από το άλλο σηκώνει έναν απέραντο, σε βάθος, πολιτισμό, χωρίς κανένα χάσμα», ELITIS, O. (2000_a), p. 12.

⁸⁰ «Regreso de la Grecia que casi fue»: «Ήδη ο αέρας έχει αρμυρίσει περισσότερο. Η εισβολή του Ευξείνου αρχίζει να γίνεται πιο αισθητή. Είναι μία ηδονή να νιώθεις ότι φέρνεις γύρο μία μεγάλη νήσο. Και που είναι ίσως στο κέντρο του κόσμου», ELITIS, O. (1999), p. 81.

necesita esfuerzos o reflexiones para alcanzar ese comportamiento luminoso, sino que de modo instintivo, casi involuntario, emerge en él una nobleza innata: «Una frase sencilla [se refiere al *ὅτι τις ἔραται*, «lo que uno ama», de Safo] que ha adquirido la fuerza de una ley física en este lugar y ha sobrevivido en el alma de los isleños, hallando mil maneras de manifestarse. Sobre todo a través del gesto instintivo, inconsciente, que sabe identificar lo útil con lo bello, pero a la vez lo bello con lo ético, en su sentido más radical»⁸¹. Lo correcto, lo sano, lo puro, el rechazo de toda estridencia en el campo de la expresión o de la conducta, son otras características morales espontáneas prescritas por un Egeo que ante todo dicta una insobornable resistencia al mal y a la historia: «A pesar de ello, una aguja invisible ha conseguido siempre en este rincón volverse hacia lo recto (me atrevería a decir hacia lo sano), con la obstinada fuerza de una brújula hacia el norte»⁸².

Esta humanidad extrema, quintaesenciada, que parece sobrepujarse a sí misma, tiene mucho ya de *sobre-humano*. Si el griego, según Yanópulos, es el único hombre al que puede concedérsele ese nombre con *propiedad*, se diría que es precisamente en la medida en que conforma una suerte de estado intermedio, intersticial también, entre el hombre común y los dioses. Como hemos visto, según Elitis la habitabilidad perfecta de lo humano se construye precisamente sobre el filo de un exceso de sí, en un gesto *metafórico* de salida de los límites de la identidad que es a la vez un tránsito hacia la construcción *heliotrópica* de una *sacralidad*. ¿Dónde mejor que en este *ónfalos* del Egeo que representa el *hiato* o el punto de fuga sobre el que someter toda objetualidad, toda determinación, a una *metaforicidad* desencajante —al blanco de una ilegibilidad que suscita un incontenible desplazamiento topológico, una acumulación de escrituras o de imágenes que *re-velan* una *revelabilidad*, que configuran todo ente como huella *poiéticamente autoconstruible*—, para encontrar en marcha este proceso dinámico de configuración de lo eminentemente humano? No podemos dejar de observar en esta teoría del hombre *sobre-humano* ciertos restos de un clasicismo acostumbrado a hablar de semidioses, aunque sólo sea como un tópico para dar a entender su supremo valor, cuando se refiere a los habitantes de la Grecia clásica. Lo que en la filología o el discurso cultural moderno constituye, no obstante, un juicio histórico sobre el pasado remoto, una exageración que pone el acento en la superioridad de esos individuos

⁸¹ «Boceto para una introducción al espacio egeo»: «Μία ρήση απλή, που πήρε την ισχύ φυσικού νόμου σ' αυτήν την περιοχή κι επέζησε στην ψυχή των νησιωτών, βρίσκοντας χίλιους τρόπους να εκδηλωθεί. Κυρίως από την άποψη της ένστικτης, της ασύνειδης χειρονομίας, που ξέρει να ταυτίζει το χρήσιμο με το ωραίο, αλλά συνάμα και το ωραίο με το ηθικό, στην πιο ριζοσπαστική τους έννοια», ELITIS, O. (1993), p. 20.

⁸² «Παρ' όλα αυτά, ένας δείκτης αόρατος κατάφερνε σ' αυτή τη γωνιά να στρέφεται ολοένα προς το ορθό (θα τολμούσα να πω, προς το υγιές), με την πεισματική δύναμη μαγνητικής βελόνας προς τον Βορρά», *Ibidem*, p. 20.

inspirados que precedieron marcando la norma a unos contemporáneos fragmentados e insatisfechos, se convierte en Yanópulos o en Elitis en un juicio sobre el presente que contrapone en nuestros días la superioridad de los *auténticos* griegos —preferentemente el pueblo y los artistas de la Grecia moderna, nunca los políticos o la difusa comunidad de los intelectuales, ajenos a los dictados de la tierra— a la parcialidad o incapacidad moral del resto de los hombres. Los griegos eran, para los clasicistas de la escuela de Winckelmann, sujetos en contacto privilegiado con los dioses o con la idea, de ahí que sus estatuas blancas, desnudas, despojadas de todo aditamento superfluo, constituyan el espacio de cruce donde se representa el arquetipo mismo de la humanidad⁸³. La nobleza ejemplar del hombre griego —antiguo— se basa pues en esta intersticialidad *sobre-humana*, en su liminalidad entre lo meramente humano y lo que le trasciende. Para Elitis, este valor retorna hoy en día —no se ha marchado jamás, es decir, no ha cesado nunca de retornar— en la medida en que lo griego implica una comunicación con lo *imposible* más allá de la mera terrenalidad, una apertura hacia la alteridad absoluta sobre la cual se articula esta forma concreta y sustancial de humanidad. Es en ese aspecto en el que el habitante de la Grecia actual, siempre que se comporte *como un griego* —siempre que responda, en definitiva, a la llamada de la grecidad que actúa en él como una marca, como el sello de un contrato—, vivirá po(i)éticamente, es decir, sobre el filo de un traspaso, sobre el dinamismo de una *construibilidad* incesante, y será de ese modo superior a sus semejantes, que se hallan encerrados sobre una identidad social, económica, política, familiar o ideológica exclusiva. Hace falta un cierto compromiso, el compromiso con la transparencia, para que el griego rompa la opacidad o el claroscuro que define a los demás hombres y se convierta en el lugar de un cruce, en la superficie de visibilidad —de surgimiento, según la lógica del *himen* y del *heliotropismo*— de aquello mismo que en los otros ni siquiera se promete: el absoluto o lo inconcebible, un más-allá-de-sí reinscrito en su mismo ser.

Es inevitable aludir en este punto a Hölderlin. Muchas de las teorías elitianas acerca del Egeo como *ónfalos* y sede de la humanidad perfecta proceden directamente de él y de su oposición al neoclasicismo winckelmanniano. Lo griego viene, en opinión de Hölderlin, como hemos visto antes, definido por el dicho heraclíteo: *ἐν διαφέρειν ἑαυτῷ*, el uno que difiere de sí mismo; es la apertura misma hacia una alteridad, la confluencia dialéctica pero irresuelta entre lo orgánico y lo

⁸³ «Da qui la paradossale necessità winckelmanniana di sviluppare una *mimesis* antimimetica che si snoda nella ricerca dell'ideale nel naturale e che produce nell'estetico una duplicità di chiara matrice platonica: una dialettica tra l'elemento umano, l'esperibile nella natura, e l'elemento divino, la sfera ideale. La dimensione della *kalokagathia* è rinvenibile nell'icona dell'ideale, il nudo, là dove il massimamente corporeo, la nudità, incontra il massimamente spirituale, la rappresentazione dell'idea. In questo senso la scultura greca non fa altro che mostrarci l'archetipo stesso dell'*humanitas*», MECACCI, A. (2002), pp. 9-10.

aórgico (lo finito y lo infinito, en definitiva). En este sentido, constituye también un *punto exacto*, el de un equilibrio dinámico e incesante, *poiético*, entre naturaleza y divinidad, la medida exacta de una justicia construida sin embargo sobre el tránsito hacia su propio exceso. Una humanidad perfecta, en definitiva, se articula sobre este desplazamiento que representa lo trágico y que define a la grecidad contra la rigidez y objetualidad winckelmanniana. Ya en el *Hiperión* se habla de la Atenas clásica como el lugar en que el hombre se manifiesta en toda su plenitud, por contraposición con otros espacios u otras civilizaciones que, alejados mucho o poco de esta coordenada precisa, lo presentan cerrado en exclusiva sobre uno de los dos polos que confluyen armónicamente en el griego: lo puramente trascendente o lo puramente terrenal⁸⁴. Tal como afirma Elitis, Grecia excluye lo monstruoso, el exceso o el privilegio de uno solo de los factores que configuran la humanidad. Es, repite Hölderlin, el *ónfalos* de un equilibrio perfecto que los orientales por un lado, con su fanatismo religioso, y los occidentales (o el Norte) por otro, con su exagerado racionalismo, desbordan o no alcanzan⁸⁵. El hombre perfecto, el griego, es aquel que habita sobre el filo de un traspaso, sobre la huella de un equilibrio no estático sino transicional, más allá de una opacidad determinada bien por las Luces, bien por la omnipotencia u omnipresencia de lo divino. Este ideal hölderliniano del clasicismo que es preciso adaptar a un presente asimismo unilateral, hespérico, con el fin de revitalizarlo por medio de la poesía —o la tragedia—, elemento que para los griegos resultaba implícito, como si se tratase del aire que respiraban en esa coordenada que constituye la alteridad absoluta (que es, en tanto *punto exacto*, el *otro* de todos los lugares, el *otro* del *lugar*), no ha dejado de existir, según Elitis y los compatriotas que comparten esta visión; no se trata pues, como quería Hölderlin, de recuperar desde la otra orilla de la historia un impulso capaz de regenerar la civilización occidental y subsanar la *desacralización* operada por la modernidad, sino de acudir a este pequeño territorio en los márgenes del continente —y al mismo tiempo suspendido en las tinieblas de una *atopía* étnica, lingüística (el helenismo) o cultural— para refundar desde él, desde el carácter *onfálico* que ha seguido conservando, toda la cultura europea sobre el paradigma de una humanidad perfecta, *poiética* e invulnerable. De hecho, en el artículo de 1947 «El arte griego contemporáneo y el pintor N. Jadsikiriacos-Guicas», Elitis se expresa acerca de la Grecia actual, de la Grecia diacrónica, en términos absolutamente semejantes a los empleados un siglo y medio antes por Hölderlin en su *Hiperión*: «En tiempos presocráticos, helenísticos y paleocristianos, incluso en el período bizantino y en el de la Turcocracia, las influencias mutuas y las mezclas no dejaron de producirse en el

⁸⁴ HÖLDERLIN, F. (2003), p. 114.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 117-118.

inconsciente colectivo de la raza, del mismo modo que sus efectos en la técnica no dejaron de otorgar a todas las creaciones valiosas, ya procedieran de los intelectuales o de la corriente popular, determinados rasgos reconocibles. La antigua severidad egipcia, la calidez y suntuosidad árabe, el espíritu seco y ascético de Siria, la sensación y el ritmo cromáticos de Persia, pasados por el sabio tamiz del helenismo, abandonan su dialecto plástico local y el sobrante de su exageración, se abren o se limitan dependiendo del elemento particular que ofrecen en cada caso y, junto con el resto de elementos autóctonos, se transustancian en un modelo nuevo, enteramente personal, acorde con las proclamas de la luz y las prescripciones de esta tierra, donde ha de establecerse»⁸⁶. Como si se tratara de un filtro o una membrana capaz de conducir a la exactitud y a la armonía todo aquello que recoge, Grecia muestra aquí ya su identidad intersticial, su valor exclusivo como gesto de traspaso: helenizar no consiste en prestar carácter griego a un elemento ajeno, en traspasarle un contenido que por otra parte no existe como tal, sino en llevar a cabo una operación sintáctica de reordenación, una suerte de reajuste que lo someta a este traspaso indecible. Es precisamente en esta carencia de contenidos, en esta determinación sobre un puro movimiento estructural, donde reside la superioridad de un helenismo que se muestra capaz de absorberlo todo y expandirse, en consecuencia, sin límites. Constituyendo la otredad irreductible, lo griego se construye precisamente a través de una contraposición con lo ajeno. Si es el intersticio *atópico* que penetra indecidiblemente entre los *lugares*, ello significa que sólo puede definirse, como ya hemos visto, por vía negativa. Así, en opinión de Hölderlin no sólo Grecia fue lo que fue por su confrontación con la desmedida Asia⁸⁷, por una parte, y con el norte bárbaro, por otra, sino que el mismo hombre griego, ese arquetipo de humanidad perfecta, se desarrolló sobre la tensión dialéctica con, y por consiguiente el descubrimiento o la

⁸⁶ «Στα προσωκρατικά χρόνια, στην ελληνιστική και την παλαιοχριστιανική, στη βυζαντινή και την τουρκοκρατούμενη ακόμα περίοδο, οι αλληλεπιδράσεις και οι επιμειξίες δεν έπαψαν να σημειώνονται στα βάθη του ομαδικού φυλετικού υποσυνειδήτου, όπως δεν έπαψε κι ο αντίκτυπός τους στην τεχνική να προσδίδει σ' όλα τα άξια δημιουργήματα, είτε αυτά μάς παραδόθηκαν από το λόγιο είτε από το λαϊκό ρεύμα, ορισμένα ταυτόσημα γνωρίσματα. Η παλιά αιγυπτιακή αυστηρότητα, η αραβική θέρμη και χλιδή, το στεγνό και ασκητικό πνεύμα της Συρίας, η περσική χρωματική αίσθηση και ρυθμολογία, περνούν από το σοφό χωνευτήρι του Ελληνισμού, αποβάλλουν το τοπικό πλαστικό τους ιδίωμα, χάνουν την προεξοχή της υπερβολής τους, ανοίγονται ή περιορίζονται ανάλογα με το ιδιαίτερο στοιχείο που προσκομίζουν και, μαζί με τα άλλα γηγενή στοιχεία, μετουσιώνονται σε πρότυπα νέα, εντελώς προσωπικά, σύμφωνα με τα κηρύγματα του φωτός και τις επιταγές της γης αυτής, όπου θα στηθούν», ELITIS, O. (2000), pp. 561-562.

⁸⁷ En su viaje a Grecia, Heidegger reproduce esta reflexión hölderliniana sobre la confrontación de lo griego con lo asiático, uno de cuyos resultados es precisamente la construcción de una cierta *sobrehumanidad*: «Ci eravamo spinti più vicino alla costa dell'Asia Minore. Eravamo per questo ancora più lontani dall'elemento greco? O forse già ci eravamo addentrati nell'ambito del suo destino, che si dispose nel confronto con l'“Asia”, allorché trasformò l'elemento selvaggio e conciliò la sofferenza facendone qualcosa di “più grande”, qualcosa che restò troppo grande per i mortali e aprì così per essi lo spazio del pudore venerante?», HEIDEGGER, M. (1997), p. 30.

generación de, lo divino⁸⁸. En ello entre otras cosas radica en su opinión la *sobrehumanidad* de este arquetipo. Un primer elemento de lo armónicamente opuesto que reside en la grecidad se manifiesta, según él, en la simultánea identidad y diversidad entre lo humano y lo divino. Es la belleza, el impulso artístico sobre el que también Elitis pondrá el acento, el que los concilia. Lo bello, lo estético, es pues para Hölderlin la modalidad de comunicación entre lo divino y lo humano: el arte, esa *poieticidad* basada en el espacio de cruce y de traspaso con lo trascendente que representa también el *ónfalos* —lo griego como esencia sin esencia o punto de desencadenamiento de una *metaforicidad*— construye en definitiva la pensabilidad de lo divino⁸⁹. Grecia, la humanidad griega, es precisamente este equilibrio dinámico, esta oposición armónica que adquiere los trazos de un *heliotropismo*: lo divino y lo humano se configuran mutuamente según la lógica de lo que hemos denominado la *mimesis de lo imposible*. El *himen* del helenismo garantiza precisamente que no se producirá un exceso por culpa del cual cualquiera de los dos elementos, el trascendente o el natural, abarcará todo el campo y anulará la posibilidad del otro. En la apertura de esta posibilidad doble, en el *hiato* de una *revelabilidad* que no cesa de prometer una *resacralización* siempre diferida, se encuentra precisamente la esencia de lo egeo, que es «como una Balanza invisible, que no constituye exactamente la “medida”, como se suele decir, ni mucho menos un “término medio”, sino una contribución, un apoyo, un juicio, para que, a fin de cuentas, el milagro que ha de hacer el hombre no sea inhumano. Para que su divinización no signifique el menoscabo de Dios»⁹⁰. En el Egeo se produce, además, un cruce que no significa mezcla o pérdida para ninguno de los dos términos, lo natural y lo divino, sino apenas un desplazamiento hacia el otro que los determina sobre un exceso de la propia identidad, sobre una sustracción al significado o a la clausura del sentido: «Una elevación de lo humilde a dimensiones divinas y un paralelo y simultáneo descenso de lo divino hasta lo tangible y cotidiano, sin que se produzca el menor hurto. Para eso ha sido necesaria una fuerte oposición al superyó cristiano que conformaron con sus residuos los supersticiosos siglos medios»⁹¹. Lo

⁸⁸ «L'uomo greco infatti ha conosciuto se stesso attraverso un processo *ex negativo*, ha polarizzato se stesso nella scoperta dell'altro, questo processo dialettico di strutturazione antropologica della grecità è la stessa scoperta del divino», MECACCI, A. (2002), p. 45.

⁸⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 46.

⁹⁰ «Crónica de una década»: «Σαν αόρατος Ζυγός, που δεν είναι ακριβώς το “μέτρον”, όπως συνηθίζουμε να λέμε, ούτε, πολύ περισσότερο, ένας “μέσος όρος”, αλλά μία βοήθεια, ένα στήριγμα, μία κρίση, ώστε, σε έσχατη ανάλυση, το θαύμα που θα επιτελέσει ο άνθρωπος να μην είναι απάνθρωπο. Να μην είναι συντριβή του Θεού η θέωσή του», ELITIS, O. (2000), p. 453.

⁹¹ «Boceto para una introducción al espacio egeo»: «Η παράλληλη και ταυτόχρονη ανύψωση του ταπεινού σε θεϊκό μέγεθος και η κατάβαση του θεϊκού στο απτό και το καθημερινό, χωρίς να σημειώνεται η παραμικρότερη λαθροχειρία. Χρειάστηκε γι' αυτό μία ισχυρή αντίσταση στο χριστιανικό υπερεγώ που σχημάτισανε με τις προσχώσεις τους οι δεισιδαίμονες μέσοι αιώνες», ELITIS, O. (1993), p. 20.

sagrado, de hecho, se comunica en el Egeo —surge— a través de lo bello, del arte, de un *heliotropismo* imaginal que hemos repasado más arriba —la preeminencia del *εἶδωλον*, su potencia genesiaca, frente a la secundariedad del *εἶδος* o de la misma «realidad»— y que coincide plenamente con las posturas de Hölderlin. La propia expresividad griega, el gesto estético que configura diacrónica y *espectralmente* la grecidad, se caracteriza por la repetición de este proceso *(re)sacralizador* —el de la *re-velación* de un absoluto a través de las imágenes del arte, del *ductus* escritural que inscribe toda expresión— a lo largo de los siglos, en todas y cada una de las manifestaciones plásticas o arquitectónicas del helenismo; la *sacralidad* griega, por tanto, es una sola en la Antigüedad pagana y en la Ortodoxia, en las construcciones religiosas del pasado y en los útiles de trabajo del presente, una sacralidad *natural*, preservada de la exageración y sin pretensiones de subordinar a sí el orden cósmico: «Desde los pulpos de las vasijas cretenses o los peces voladores de los recién descubiertos frescos de Santorini, desde los pechos desnudos de las mujeres minoicas o los tridentes de los mosaicos de Delos, desde la abertura al mar entre dos columnas de un templo o la plasmación geométrica de un flautista en mármol pario se levanta, como un levísimo gregal, una sensación “sagrada”, como diríamos después, que viene a posarse sin ninguna dificultad, como si no ocurriera nada, sobre la cal de las ermitas, sobre el atezado rostro de los santos de la Ortodoxia, sobre las galerías abovedadas de las casas de Sifnos o de Amorgós, sobre los azules y los amarillos de la más humilde barca de pesca. La enumeración parece arbitraria y excesiva. Hasta cierto punto es, además, forzada para que muestre algo que se produce de un modo mucho más secreto en las almas de una comunidad en que las fuerzas naturales, contenidas aquí y allá de la exageración (el gran azote de nuestras culturas), tienen siempre la última palabra; quiero decir, nos dan a entender de qué manera se puede derrotar al tiempo»⁹². Hacer *natural* lo *sobrenatural* o, de la misma manera, construir la naturaleza como *sobrenaturaleza* gracias a una operación *poiética* que hemos venido repasando sobradamente hasta aquí: he ahí una de las claves de la condición *onfálica* de Grecia y el Egeo, de su estrecha relación con lo sagrado. En el *Axion Estí* se hace muy claro desde el principio: el pasaje del primer himno del «Génesis» en

⁹² «Από τους πολυπόδες των κρητικών αγγείων ή τα φτερόψαρα των πρόσφατων τοιχογραφιών της Σαντορίνης, από τα γυννά στήθη των μινωικών γυναικών ή τις τρίαίνες των ψηφιδωτών της Δήλου, από το θαλασσίνο ανάμεσα σε δυο κολόνες άνοιγμα κάποιου ναού ή το γεωμετρικό καθήλωμα ενός αυλητή σε μάρμαρο παριανό, ξεσηκώνεται, σαν αέρας ελαφρότατου γραιγολεβάντε, κάποια αίσθηση “άγια”, όπως θα λέγαμε πρωθύστερα, που χωρίς καμία δυσκολία έρχεται να καθίσει, σαν να μη συνέβαινε τίποτα, στον ασβέστη των εξωκλησιών, στα μελαγιά πρόσωπα των οσίων της Ορθοδοξίας, στις ανιδωτές καμάρες των σπιτιών της Σίφνου ή της Αμοργού, στα μπλε και στα κίτρινα της πιο φτωχής ψαρόβαρκας. Η απαρίθμηση φαίνεται αυθαίρετη, κουραστική. Ως ένα σημείο είναι, άλλωστε, σκόπιμα σπρωγμένη, ώστε να δείξει κάτι που συντελείται πολύ πιο μυστικά στις ψυχές μίας κοινότητας όπου οι φυσικές δυνάμεις, συγκρατημένες δώθε και κείθε από την υπερβολή (τη μεγάλη μάστιγα των πολιτισμών μας), έχουνε πάντοτε την τελευταία λέξη —θέλω να πω, μας δίνουνε να καταλάβουμε με ποιον τρόπο γίνεται να ηττάται ο χρόνος», *Ibidem*, pp. 21-22.

que la historia regresa nuevamente a un punto cero alude en realidad al retorno —recurrente, como vemos— de la grecidad en tanto *punto exacto* y *atopía* intersticial frente a la hegemonía anterior de los bárbaros, turcos u occidentales; es el retorno de lo humano contra la monstruosidad y el exceso: «La medida griega que regresaba después de la partida de los bárbaros y derogaba los elementos monstruosos, humanizándolo todo»⁹³. Lo sagrado o lo incomprensible, lo *imposible* en definitiva, deja de constituir una instancia inalcanzable y radicalmente otra para entrar en comunicación con lo humano, para trazarse sobre ese *himen* que es el *#Topos* restaurado de la grecidad: «Primero fueron arrastradas con fuerza / y se desclavaron y cayeron de las almenas / las Siete Hachas / como la Tempestad / en el punto cero en que un pájaro / exhala de nuevo desde el principio su fragancia / pura retornaba a la patria la sangre / y los monstruos adquirían el aspecto del hombre / *Tan lógico lo Incomprensible*»⁹⁴. Se trata, en definitiva, de hacer pensable una *sobrehumanidad* que no sólo no menoscabe lo humano sino que lo lleve a su culmen; esta operación sólo puede surgir de la particular relación con la naturaleza que se traza en lo griego: «Nos hace falta una legislación que se vaya configurando como la piel sobre nosotros a medida que crecemos. Algo juvenil y fuerte a la vez, como el *ἐν δι' ὕδατ' ἀενάοντα* o el *θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες*. De modo que pueda aquello que genera el hombre superar al hombre sin oprimirle»⁹⁵.

Pero, como *punto exacto*, como *atopía* isomorfa del *hiato*, Grecia o el Egeo presuponen también, según he adelantado más arriba, un movimiento de expansión. La *metaforicidad* que se desencadena en todos los blancos que hemos analizado hasta el momento, que se reteje dilatando su alteridad en una circunferencia indecible, actúa también aquí imponiendo la generalización de esta humanidad perfecta, de esta intersticialidad *sobre-humana*, a todo el mundo. Grecia es el país de lo mínimo⁹⁶, hecho que no tiene únicamente consecuencias morales (la sobriedad, el ascetismo y el antiutilitarismo repetidos incansablemente por Elitis como valores a la

⁹³ «Comentario al *Axion Esti*»: «Το ελληνικό μέτρο που επέστρεφε μετά την αποχώρηση των βαρβάρων και καταργούσε τα τερατολογικά στοιχεία, εξανθρωπίζοντας τα πάντα», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 50.

⁹⁴ «Πρώτα σύρθηκαν με δύναμη / και ψηλά πάνω από τα μπεντένια ξεκαρφώθηκαν πέφτοντας / οι Εφτά Μπαλτάδες / καταπώς η Καταιγίδα / στο σημείο μηδέν όπου ευωδιάζει / απαρχής πάλι ένα πουλί / καθαρό παλιννοστούσε το αίμα / και τα τέρατα έπαιρναν την όψη ανθρώπου / *Τόσο εύλογο το Ακατανόητο*», ELITIS, O. (2002), p. 122.

⁹⁵ «Incensar lo sublime», XIII (*El Pequeño Nautilo*): «Μας χρειάζεται μία νομοθεσία που να διαμορφώνεται όπως το δέρμα επάνω μας τον καιρό που μεγαλώνουμε. Κάτι νεανικό και δυνατό συνάμα, σαν το *ἐν δι' ὕδατ' ἀενάοντα* ή το *θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες*. Έτσι που να μπορεί κείνο που γεννά ο άνθρωπος να ξεπερνά τον άνθρωπο δίχως να τον καταπιέζει», *Ibidem*, p. 514.

⁹⁶ «Grecia es el país dorado de la Poquedad que inutiliza el valor del número», dice Elitis en la prosa «Señuelos para nadie» («Η Ελλάδα είναι η χρυσή χώρα της Λιγοςύνης που αχρηστεύει την αξία του αριθμού»), ELITIS, O. (1993), p. 256.

vez naturales, estéticos y éticos de lo griego⁹⁷), sino también ontológicas: si lo mínimo era, tal como expusimos en un capítulo anterior, una de las formas del *hiato* o de la huella a partir de la cual se originaba un traspaso que era asimismo una expansión imaginal —una acumulación de escrituras—, el Egeo como *ónfalos* funcionará aquí también como el centro de una circunferencia sobre la que (des)articular universalmente lo humano⁹⁸. Es preciso utilizar esta zona ciega del mapa, este ilocalizable *no lugar* que goza en su intersticialidad de una ubicuidad al menos potencial, para tratar de comunicar a la decadente cultura occidental —así como al Oriente excesivo y fanático—, como si de un apostolado se tratara, los valores éticos de la grecidad que puedan no sólo arrancarla a su terca *topicidad*, sino además someterla a una *construibilidad* basada en el blanco o la hendidura y en una condición po(i)ética. Se trata, sin duda, de la *regeneración*, a partir de una luz *otra*, oriental, que la literatura europea de la modernidad anhelaba contra la hegemonía de las Luces y la construcción de una noción de Occidente sustentada exclusivamente sobre la fiabilidad de la tecnociencia. Expandir lo griego, ese movimiento de traspaso, significa no sólo recuperar una versión abierta y equilibrada del hombre, no resignado a permanecer dentro de los opacos límites de su condición biológica y social, sino además prometer, gracias a la *revelabilidad* que reside en su gesto, una *resacralización* capaz de cumplir, de uno u otro modo, el retorno de unos dioses que puedan sanar el duelo generalizado por la muerte de(l) Dios. Es situarse en un adviento ya postulado por Hölderlin como función histórica de la poesía y del fantasma de la grecidad.

Yanópulos se había referido en sus artículos primiseculares a esta necesidad de propagación de los valores griegos, autoproducida ya por la misma naturaleza del país, desde la cual se emite una luz, sólo perceptible por los espíritus fuertes —los griegos y los escasos europeos superiores, que trascienden la condición de *humanoides*—, que revela la verdad de las cosas y dota a quienes la reciben de un modo de sentir griego. Se trata de una luz que permite percibir una *utopía* que habríamos de denominar, como en Elitis, *uTopía* o, incluso, *#Topía*, una naturaleza irreal, en comunicación constante con lo inconcebible, *sobrehumanamente* hermosa, una *mímesis de lo imposible* que sólo aquellos hombres que viven sobre este exceso de su propia condición —aquellos que, como en Grecia, son presa de una

⁹⁷ A lo largo de los poemas de «La Pasión» la referencia, en ocasiones victimista, a la pobreza económica de Grecia, que sin embargo se traduce en una inmensa riqueza espiritual y cultural, es constante en su contraposición a los pueblos ricos y opulentos del Norte, los cuales carecen por contra de esta moral precisa que pueda convertirlos en hombres de pleno derecho.

⁹⁸ Acerca de la expansión de los valores griegos de humanidad perfecta y comunicación determinista entre la naturaleza y todos los estratos de la cultura o la ética ha hablado ya entre otros Eratoscenis Capsomenos en su artículo «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 58-59.

sobrehumanidad equivalente a la *sobrenaturalidad* del paisaje— pueden comprender o incluso contemplar⁹⁹. El griego tiene, a este respecto, una misión —tal como hemos visto que Elitis señalaba en su ensayo acerca de las iconografías del General Macriyanis— en el mundo, una misión a la que la propia Grecia, como marca o impronta físico-moral, le llama —y sin la respuesta a la cual, sin la contrapartida de un asentimiento que tenga el valor de la firma del contrato que se le propone, no sería *propiamente* un griego—: la de humanizar el universo y, generalizando sus valores —estéticos, éticos, psicológicos, perceptivos—, hacer hombres de los *humanoides* extranjeros¹⁰⁰.

Elitis mezcla esta necesidad de expansión con la alusión repetida a una suerte de imperio griego planetario constituido no desde lo militar o lo político, sino desde lo estético, lo lingüístico y lo moral. Si en *El Pequeño Nautilo* afirma que, en su visita a Ampurias, mirando al Mediterráneo, pensó en un «imperio griego perdido», pero «en virtud de la lengua, no de otra cosa»¹⁰¹, en otros textos, como en el «Memorial para Andreas Embiricos» —un texto en que sorprendentemente defiende en paralelo algunas de las posiciones clave del surrealismo, un surrealismo netamente internacionalista en su versión francesa original—, plantea la posibilidad de extender la *atopía* griega —consistente en un gesto, el gesto de hallarse siempre en un *punto exacto*, en relación *heliotrópica* con el sol, con cualquier sol— para generalizar con ello a Oriente y Occidente un equilibrio eminentemente humano, refractario al mal y al exceso de lo superfluo, un equilibrio que no renuncia sin embargo a este nombre de *lugar*: sería Grecia la que estaría operando, a pesar de todo, en un escenario semejante: «Puede que un día esta pequeña Grecia no sea tan pequeña. Ha ocurrido ya dos veces a lo largo de la historia, y eso a despecho de la ley de probabilidades. Evidentemente, no lo digo tanto porque sueñe con la bandera griega ondeando en fronteras más amplias como porque querría que un día tus pequeños tátaros de Crimea y tus grandes pistoleros de Texas confluyeran y se encontraran en equilibrio sobre una idea cuya grandeza sea la misma en el mar de los Mirtos que en el océano Atlántico, en el río Aqueloo o en el Mississipi. Que todos entendieran que el vellocino de oro de la humanidad puede conquistarse en cualquier

⁹⁹ Cfr. «La pintura contemporánea», YANÓPULOS, P. (1988), p. 37.

¹⁰⁰ En su «Llamamiento al público griego», dice dirigiéndose a sus compatriotas: «Y puesto que el HECHO es éste, tenéis graves, SOBREHUMANOS DEBERES que cumplir. Si no los cumplís no tenéis ningún derecho a llamaros GRIEGOS. [...] Y el DESTINO del griego en este mundo, era y es en todas las épocas, HOY y MAÑANA: LA HUMANIZACIÓN DEL UNIVERSO» («Και επειδή το ΓΕΓΟΝΟΣ είναι αυτό, έχετε βαρύντατα, ΥΠΕΡΑΝΘΡΩΠΑ ΚΑΘΗΚΟΝΤΑ να εκτελέσετε. Χωρίς να τα εκτελείτε δεν έχετε κανένα δικαίωμα να φέρετε το όνομα ΕΛΛΗΝ. [...] Και ο ΠΡΟΟΡΙΣΜΟΣ του Έλληνα εις τον Κόσμον αυτόν, ήτο και είναι εις κάθε εποχήν. ΣΗΜΕΡΑ και ΑΥΡΙΟΝ: Ο ΕΞΑΝΘΡΩΠΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗΣ», *Ibidem*, pp. 234-235.

¹⁰¹ «Βλέπεις τη θάλασσα μουντή κάτω από το ψιλόβροχο και συλλογίζεσαι μία χαμένη ελληνική αυτοκρατορία. Για χάρη της γλώσσας, όχι για τίποτε άλλο», ELITIS, O. (2002), p. 537.

parte, basta con saber —tomando ejemplo de la Tierra, que permite la vida por encontrarse a la distancia justa del Sol— mantenerse a la distancia justa del gran e invisible sol moral de nuestro mundo interior»¹⁰². Al igual que en el poema de *El Pequeño Nautilo* que ya he citado en varias ocasiones ocurría a partir del cuerpo intersticial y blanco de una muchacha, se diría que el objetivo de Elitis es conseguir que «los francos se helenicen». Un imperio, el imperio de esa «Grecia que casi fue», según el ensayo tardío en que propone la idea de un helenismo dueño en un futuro incierto de todo el mundo —hegemónico al menos respecto a unas naciones europeas que incluso llegan a pedirle ayuda militar¹⁰³—, que se basa en la lengua y en las producciones culturales y lleva siglos de ventaja en cuanto a civilización y

¹⁰² «Μία μέρα, η μικρή αυτή Ελλάδα μπορεί να μην είναι και τόσο μικρή. Συνέβη ήδη δυο φορές μέσα στην ιστορία, κι αυτό στο πείσμα του νόμου των πιθανοτήτων. Φυσικά, δεν το λέω τόσο επειδή οραματίζομαι την κυανόλευκο να κυματίζει σε πιο εκτεταμένα σύνορα όσο επειδή θα ήθελα κάποτε και οι μικροί σου Τάταροι της Κριμαίας και οι μεγάλοι σου πιστολάδες του Τέξας να συναντηθούν και να εξισορροπηθούν πάνω σε μία ιδέα που το μεγαλείο της να είναι το ίδιο, είτε πρόκειται για το Μυρτώο πέλαγος είτε για τον Ατλαντικό ωκεανό, είτε για τον Αχελώο είτε για τον Μισισσιππή. Να καταλάβουν όλοι ότι το χρυσό δέρας της ανθρωπιάς γίνεται να το κερδίσουν οπουδήποτε, αρκεί να ξέρουν —παίρνοντας παράδειγμα από τη Γη, που για να βρίσκεται στη σωστή απόσταση από τον Ήλιο επιτρέπει τη ζωή— να κρατιούνται στη σωστή απόσταση από του μέσα κόσμου τον μέγα και αόρατο ηθικόν τους ήλιο», ELITIS, O. (1993), pp. 152-153.

¹⁰³ Se trata de una ensoñación que supera lo meramente *atópico* para presentar al Estado griego, junto con Chipre, a la cabeza de las naciones del mundo, garantizando precisamente su integridad frente a las amenazas de barbarización. El texto podría pasar por el delirio de un nacionalista visionario: «Y me refiero a las perturbaciones cosmogónicas que sacudieron a la humanidad al principio del siglo XXI. No hay hombre que conozca su destino, aparte de que los datos de los calendarios se dan según las ganas y las necesidades del momento. / En el suplemento dominical del periódico *Imerisia*, el único que se ha salvado de aquellos días, recogemos lo siguiente: / “...telegramas urgentes de la agencia Reuter desde Londres señalan el peligro que se cierne sobre el conjunto de la población británica, que corre el riesgo de quedar alterada por la incursión de viejos colonizados indios, principalmente de la tribu del Punjab. La ocupación de toda la franja sudoriental suscita el peligro de una futura división de la isla o de la formación de un estado dual. Fuerzas militares del Reino Unido de Chipre acuden rápidamente en auxilio, en paralelo con los dos batallones del ejército que había prometido Grecia, si nuevos obstáculos no hubieran impedido el cumplimiento inmediato de la misión. Un extraño tipo de guerra comienza a perfilarse, donde ya no están en juego tierras sino todos estos nombres. Así, Francia llama a Grecia, que conoció su amistad en el pasado, a no olvidarla y acudir en su ayuda para la defensa del nombre de Lorena frente a las intenciones de Luxemburgo de apropiárselo. No hay noticia de enfrentamientos, pero...” / Desgraciadamente, no se conserva nada más» («Και αναφέρομαι στις κοσμογονικές αναταραχές που έπληξαν την ανθρωπότητα στην αρχή του εικοστού πρώτου αιώνα. Δεν υπάρχει άνθρωπος που να γνωρίζει τί του μέλλεται, των ημερολογίων άλλωστε τα στοιχεία δίδονται κατά τις ορέξεις της στιγμής και τις ανάγκες. / Στο κυριακάτικο φύλλο της εφημερίδας “Ημερησία”, το μοναδικό που διασώθηκε από τις μέρες εκείνες, περισυλλέγουμε τα ακόλουθα: / “...επείγοντα τηλεγραφήματα του πρακτορείου Ρώτερ από το Λονδίνο επισημαίνουν τον κίνδυνο που διαγράφεται για τη σύνθεση του Βρετανικού πληθυσμού, που κινδυνεύει ν’ αλλοιωθεί από την εισβολή παλαιών Ινδών αποίκων, κυρίως της φυλής των Παν-Τζάμπ. Η κατάληψη ολόκληρου του νοτιοανατολικού τμήματος δημιουργεί κινδύνους για μελλοντική διχοτόμηση της νήσου ή σχηματισμό δυαδικού κράτους. Δυνάμεις στρατιωτικές του Ηνωμένου Βασιλείου της Κύπρου σπεύδουν εις βοήθειαν, παράλληλα προς τα δυο σώματα στρατού που ανήγγειλε η Ελλάς, εαν καινούριες δυσχέρειες δεν παρεμπόδιζαν την άμεση εκτέλεση της αποστολής. Ένα παράδοξο είδος πολέμου αρχίζει ν’ αναφαίνεται, όπου δεν διακυβεύονται πλέον εδάφη αλλά αυτά τούτα τα ονόματα. Έτσι καλεί η Γαλλία την Ελλάδα, που ε γνώρισε πάλαι ποτέ την φιλία της, να μην την λησμονεί και να προστρέξει σε βοήθειάν της για την προάσπιση του ονόματος της Λωρραίνης απέναντι στις προθέσεις του Λουξεμβούργου να το οικειοποιηθεί. Συγκρούσεις δεν αναφέρονται αλλά...”. / Δυστυχώς καμία άλλη συνέχεια δεν διασώζεται», ELITIS, O. (1999), p. 78.

humanidad a una Europa que sólo recientemente y tras un gran esfuerzo ha logrado domar su salvajismo inherente, originado por su separación del *ónfalos* que ha dictado a los griegos una humanidad espontánea: «En el brevísimo intervalo transcurrido entre cinco versos de Íbico y otros tantos de Calvos, el conjunto de pueblos que después ha acabado componiendo los estados de Europa, tal como la conocemos ahora, ha tenido tiempo de dejar atrás su primitivismo y su omofagia»¹⁰⁴. A pesar de todo ello, Elitis sigue insistiendo en lo *atópico*; pretende hacer de Grecia el nombre no de un *lugar*, sino de otra cosa, de un gesto potencialmente ubicuo, de un paquete de valores transplantables a cualquier espacio. Para protegerse contra las acusaciones de nacionalismo lo disfraza, de hecho, de sentimiento universalista que funda y articula todo aquello que podría entenderse como su proyecto (a)político, que es también poético —un proyecto regido y liderado por la singular grecidad que atesora aun sin quererlo todo artista verdadero— y humano: extender a todo el cosmos la *metaforicidad poiética*, la *construibilidad* escritural y la *mediaticidad heliotrópica* de una humanidad suprema, que residen en el *ónfalos* del Egeo: «Querría conversar con usted sobre otra cuestión, me refiero a mi grecidad. Para mí no es un tema nacional o local. Jamás, de ningún modo, he sido chovinista. Grecia simboliza para mí determinados valores y elementos que pueden enriquecer en todas partes los espíritus universales. Siendo griego, trato de mostrar precisamente esos valores en un nivel universal. No es una tendencia nacionalista la que me anima a hacer esto»¹⁰⁵. De este modo, Grecia volvería a ser «cuna de la civilización», encabezaría una suerte de nuevo clasicismo capaz de guiar a Occidente hacia una renovación total que lo mejorase y lo condujese hacia una profunda regeneración, hacia un *reorigen* —que es también una *revirginización*, el regreso al origen de la historia pero también a la pureza y a la inocencia de un estado de naturaleza que, una vez más, sólo podría serlo de *sobrenaturaleza* artificialmente reelaborada en su *indemnidad*— semejante al que se encuentra emblematizado ya en el *ónfalos* o el *hiato*. Un cierto retorno de la Antigüedad se habría, pues, cumplido, sancionando la diacronicidad o la suprahistoricidad de lo griego y concediéndole, más allá de sus condiciones políticas presentes, una importancia capital en la cultura de nuestro tiempo. Grecia sería así, en consecuencia, no ya ese Estado exótico, depositario de un

¹⁰⁴ «Στο συντομότερο διάστημα που μεσολάβησε ανάμεσα σε πέντε στίχους του Ίβικου και άλλους τόσους του Κάλβου, πρόφτασε ν' αφυπνιστεί από τον πρωτογονισμό και την ωμοφαγία της η ομάδα των λαών που επέτυχε στην συνέχεια να συγκροτήσει τα κράτη της Ευρώπης, όπως τα γνωρίζουμε σήμερα», *Ibidem*, p. 63.

¹⁰⁵ «Analogías de luz»: «Θα ήθελα να συζητήσω μαζί σας ένα άλλο ζήτημα, ενώ την ελληνικότητά μου. Δεν είναι για μένα μία υπόθεση εθνική ή τοπική. Ουδέποτε και με οποιοδήποτε τρόπο ήμουν σωβινιστής. Η Ελλάδα συμβολίζει για μένα ορισμένες αξίες και στοιχεία που μπορούν παντού να εμπλουτίζουν τα παγκόσμια πνεύματα. Όντας Έλληνας, πασχίζω να δείξω αυτές ακριβώς τις αξίες σ' ένα παγκόσμιο επίπεδο. Δεν είναι μία ροπή εθνικιστική ό,τι με εμψυχώνει να κάνω αυτό το πράγμα», ELITIS, O. (1979), p. 189.

legado común, situado en los márgenes del continente, sino el rostro mismo de la potencia oriental que, en el arte moderno, trata de *resacralizar* a un Occidente que se percibe como epigonal y desgastado. Aun cuando conserve su sustancial *atopicidad*, Grecia debe asumir, por tanto, un valor preponderantemente oriental. Al igual que en el heliocentrismo elitiano, el centro se desplaza pues a los márgenes: el «verdadero rostro» de Grecia se encuentra en uno de sus extremos.

2.4.2.3. *El centro en los márgenes: la Grecia oriental o los otros del único*

Si bien Grecia se construye, en Elitis y en algunos de sus contemporáneos, como alteridad absoluta respecto a Oriente y Occidente —respecto a toda determinación *tópica*—, habrá podido observarse en las páginas precedentes un predominio aplastante de su contraposición a la cultura occidental. Ello acaso por dos motivos fundamentales: en primer lugar, el peligro de adscripción oriental era mucho menor desde el nacimiento del Estado griego, que reprimió y silenció concienzudamente todos los restos, culturales, demográficos y políticos, del Imperio Otomano —la destrucción de arquitectura oriental en la mayoría de las ciudades, o bien su abandono completo, se ha prolongado sistemáticamente hasta hoy—, mientras que Occidente, un Occidente en el cual Grecia deseaba integrarse (como vía de acceso a la prosperidad y como conquista de una entidad propia dentro de Europa que lo alejara de las hipotecas del Imperio Otomano) pero frente al que mantenía a la vez el recelo de quien se cree poseedor de un hecho diferencial que hace de él *algo más* que un mero miembro del club, era ahora la amenaza principal contra su identidad *propia* e inalienable; en segundo lugar, era la imagen occidental de Grecia, esa «verdad congelada» a la que Elitis aludía en sus textos teóricos, la que necesitaba ser superada por una elaboración más auténtica que revelase el «verdadero rostro» de lo griego. Elitis y otros teóricos nacionalistas pondrán el acento, pues, al igual que Hölderlin había hecho en determinado punto de su *Hiperión* —cuando a la visión winckelmanniana, neoclasicista y *postsocrática* de Grecia opone de pronto un estrato oriental y preclásico, el de Heráclito y los presocráticos, como condición de una originariedad aún activa y de una *poiesis* resistente a toda dialectización puramente objetual—, no sólo en los *otros* de Grecia (los otros de su imagen neoclasicista, los otros de la metafísica, que se escribe presuntamente *en griego*), es decir, en una Grecia oriental que sin embargo no es ni mucho menos la Grecia otomana, sino también, o sobre todo, en Grecia como *el otro* de Occidente¹⁰⁶. Arrancándola a la

¹⁰⁶ En realidad, por diversos motivos históricos, Grecia y su área de influencia se ha configurado en diferentes períodos como un espacio oriental. Desde el momento mismo de la romanización, en que el centro político y cultural se desplaza hacia Roma, el griego y en general lo griego pasa a considerarse

condición de eje de la cultura europea, de «cuna de la civilización» —caracterización que por lo demás no deja de sobrevolar todas estas reflexiones, que regresa una y otra vez aun en sus más obstinadas negaciones—, todos estos autores, en especial Elitis, construirán a Grecia sobre los márgenes de la Europa moderna como una alternativa llegada de fuera¹⁰⁷, inmune a un desgaste secular, eternamente fresca, que puede constituir desde esos márgenes el centro de una regeneración profunda y necesaria. En el fondo, esos márgenes se encuentran ya en el núcleo mismo de la cultura occidental de la modernidad: Grecia es identificada, de manera interesada, con la luz *otra* que los artistas o los iluministas europeos, como hemos visto reiteradamente, buscaban en un arte o una poesía nuevos, en una nueva espiritualidad, para contrarrestar el imperio asfixiante de las Luces y la civilización tecnocientífica construida en torno a ellas. Los teóricos griegos se apropian así del gesto antioccidental que articulaba en el fondo, como rasgo distintivo, lo más occidental de la cultura contemporánea. En su pretensión de hallar su verdadera identidad diferencial, aquello que los singulariza, en consecuencia, acaban regresando al mismo punto, si bien acaso con décadas de retraso, en que las artes europeas habían comenzado su construcción moderna y contemporánea. Con el añadido de que en los griegos, y evidentemente también en el propio Elitis, esta actitud no contiene un solo gramo de autocrítica, sino todo lo contrario: la exaltación de su propia identidad en progreso —en progreso desde la Antigüedad, pero siempre *indemne* a influencias exteriores— como la fuerza capaz de imponerse, según acabamos de ver, a las deficientes cosmovisiones extranjeras. Sin (querer) saberlo, por tanto, los teóricos del helenismo escriben, aunque desde una perspectiva y una motivación diferentes, casi diríamos que premodernas en su concepción, desde el seno mismo del occidentalismo que dicen rechazar, manejando nociones brindadas por esa intelectualidad europea que presuntamente no podría jamás haber llegado, por sus propios medios, a una comprensión tan cabal de sus *otros*.

el margen oriental, si bien inmensamente prestigioso, de la civilización. Esta brecha se ahondará aún más cuando el Imperio se divida y Constantinopla, la Nueva Roma, pase a ser la capital del Imperio Romano de Oriente. Durante toda la Edad Media y hasta el Renacimiento, los territorios que hoy configuran Grecia constituyen para la Europa occidental un *otro* no menos desconocido que los distintos imperios árabomusulmanes que luchan con ella por la supremacía en el Mediterráneo. No es extraño, por tanto, que aquellos que buscan una especificidad antioccidental (pero a la vez autóctona) en Grecia recurran a todos esos periodos: un preclasicismo marcado por lo irracional —frente a la franja de los siglos V y IV que Europa reclama como su origen— y, sobre todo, un bizantinismo que se considera la gran patria perdida del helenismo.

¹⁰⁷ En los primeros versos del poema «Ad libitum», donde la cuestión de la grecidad y su poder regenerador se trata abundantemente, Elitis se declara europeo sólo a medias: «Tengo alfa años y soy europeo hasta la cintura / de los Alpes o de los Pirineos / no he tocado jamás la nieve» («Είμαι άλφα χρονών κι Ευρωπαίος έως τη μέση / των Άλπεων ή των Πυρηναίων / το χιόνι μήτε που άγγιξα ποτέ», ELITIS, O. (2002), p. 458.

Pero Grecia, evidentemente, se busca también en este proceso *fuera de sí*. Asociada ineludiblemente a la Grecia clásica y a otras imágenes históricas y estáticas, constituye ya un espaciamiento, un *otro* de sí misma, una reinención o desterritorialización¹⁰⁸ que la sitúa de partida en un margen, a la sombra de su glorioso y asfixiante pasado. Grecia es, a este respecto, una imposibilidad, significa la imposibilidad de (re)encontrarse, de ser el mismo, es, ya, el testimonio de una alteridad respecto a lo mismo, la inviabilidad de la plena identidad y, por tanto, la quiebra y el desplazamiento que el propio Elitis sitúa en el evanescente centro de su poética¹⁰⁹. No es extraño pues, en este aspecto, que la centralidad de lo griego se busque en sus márgenes, dado que la propia Grecia, lo que quiera que suponga como entidad real o irreal, conceptual o geográfica, histórica o moral, se encuentra siempre en construcción, más allá de sí misma, espaciada en un pasado o un presente que permiten mantenerla en su condición de *himen* o intersticialidad fundamental.

El propio Elitis llega a concebirla como un regreso imposible, un regreso al final del cual nadie te reconoce, entre otras cosas porque el gesto griego, la lengua y la actitud moral basadas en una *poieticidad* antiteleológica, antiutilitaria, propiamente oriental, se hallan lejos de la condición presente del país; la grecidad, en determinados textos, ha sido desalojada de nuestro tiempo y en su lugar ha prevalecido la barbarie o la animalidad de quien no habla *en griego*: «Ah, es duro vivir con la sensación de estar regresando constantemente a tu patria y que nadie te reconozca. Hablas, y nada. Hablan, y nada. Ladran. Aúllan»¹¹⁰. Grecia no sólo se

¹⁰⁸ En términos de Deleuze y Guattari, cfr. al respecto las pertinentes reflexiones de Caterina Andriotis-Baitinger en ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992), pp. 16-17.

¹⁰⁹ Jacques Derrida ha hablado sobre esta inquietud de la identidad en la búsqueda europea de lo griego como origen. ¿Cuánto más no afectará esta inquietud a un país que desde el instante de su nacimiento quiso darse un nombre que suponía a su vez una irremediable identificación y una imposibilidad angustiosa de ser *el mismo*? ¿No está desencadenado todo lo que estamos viendo aquí por esa inquietud fundamental?: «Si la herencia del pensamiento (de la verdad, del ser) en el que estamos inscritos no es solamente, ni fundamental ni originariamente griega, esto se debe sin duda a otras filiaciones cruzadas y heterogéneas, a otras lenguas, a otras identidades que no están meramente agregadas como accidentes secundarios (el judío, el árabe, el cristiano, el romano, el germano, etcétera); es sin duda porque la historia europea no solamente desplegó un legado griego; es sobre todo porque el griego ya nunca se juntó o se identificó consigo mismo: al respecto, los discursos que llevamos archivados (los enunciados de tipo: somos unos griegos ejemplares, sabemos lo que es el verdadero griego o el verdadero ateniense, y éstos son los otros, los bárbaros, los egipcios, etcétera) no son sino un testimonio extra de esa inquietud y de esa no identidad consigo mismo. Habría que emprender aquí un largo parlamento sobre la hospitalidad, la guerra, el excluido de la ciudad; y sobre el lugar del Extranjero en la filosofía. La “verdad” de los griegos, la que ellos dirían “para nosotros”, la que nosotros diríamos “sobre ellos”, me pregunto si cabe interrogarse a su respecto *en* la filosofía (ontología, lógica, fenomenología, ética, física y hasta política), *en* la historia de la filosofía o incluso *en* las ciencias humanas (antropología, historia, etcétera) *como tales*. Y me pregunto si los procederes más seriamente requeridos por esta “verdad” bajo el aspecto de tal o cual disciplina institucional, o de tal o cual género de saber, no han franqueado necesariamente, *ya*, estas fronteras», DERRIDA, J. (1994), p. 194.

¹¹⁰ «Avante despacio»: «Α, είναι σκληρό πράγμα να ζεις με το αίσθημα ότι συνεχώς γυρίζεις στην πατρίδα σου και δε σε αναγνωρίζει κανένας. Μιλάς, και τίποτα. Μιλάν, και τίποτα. Βαβίζουν. Υλακτούν», ELITIS, O. (1993), p. 407.

resiste a ser *ella misma* en un retorno temporal al pasado clásico, sino asimismo en la persistencia de su identificación con la potencia oriental, *poiética* y *atópica* que la constituye. Esa grecidad desaparece devorada por una mundialización —que Derrida llamó con acierto *mundialatinización*— que convierte en ocasiones a Elitis en una suerte de «último griego», tal como caracteriza al emperador Constantino Paleólogo vencido en la incursión definitiva de los turcos en Bizancio, en la pérdida pues del centro marginal, oriental, del helenismo, que sigue sobrevolando *espectralmente* el imaginario nacional, *desapropiando* su posible identidad moderna y sometiéndolo a un constante desplazamiento *fuera de sí* con el que poder construirse sin pérdidas. El poeta viene por lo tanto a traer la voz griega, desencajante, *poiética*, a la contemporaneidad, a garantizar con su poesía la permanencia de la fuerza regeneradora que constituye el verdadero rostro de Grecia. El poeta es la certificación de este otro retorno de Grecia, la seguridad de que se va a «mantener el contacto» y va a seguir existiendo una respuesta afirmativa a la llamada profunda de la grecidad, al compromiso expresivo y vital que solicita desde una anterioridad indecible. De este modo Grecia sólo puede ser nuevamente retorno, *re-velación* parcial, diferición de lo *propio*, huella de huella, centralidad en un margen inalcanzable en la medida en que se dilata siempre más. Pero es también la soledad de la voz aislada: como dice en el «Comentario al *Axion Estí*», Elitis percibe que los destinos de Grecia y el Poeta están unidos: ambos vienen a pregonar lo (im)posible, a profetizar la *construibilidad* de una nueva utopía en tiempos de indigencia. La poesía o Grecia son, por lo tanto, una quiebra en la opacidad de la civilización moderna, un espacio de adviento o esperanza y, a la vez, de comunicación con la alteridad. De ahí que el poeta griego, portavoz de los valores de la grecidad, se sienta *fuera de lugar*: «personalmente / me siento como un ciprés engañado // al que no le ha quedado ni una lápida / sólo solares vacíos piedras vallas / y el desolado bóreas / azotando en lo alto los muros de las fábricas»¹¹¹; en estas fábricas, emblema del capitalismo occidental y la tecnociencia (basados en la fuerza del número), estamos encerrados como antes en la historia, lejos de Grecia: «todos allí encerrados trabajamos como / en otro tiempo dentro de la Historia»¹¹². Occidente ha generalizado sobre todo un sentido de la masa que se opone a la singularidad plenamente humana del hombre griego surgido en el *ónfalos* del Egeo; por eso, en el mismo poema «Ad libitum», donde se tematiza una problematicidad entre lo griego y lo europeo, el poeta se dispone a tomar un avión que lo arrastrará por el cielo a la deriva, en busca del retorno a la patria perdida, como la imagen especular y moderna de un Ulises perdido

¹¹¹ «Ad libitum»: «προσωπικά / νιώθω σαν αποπλανημένο κυπαρίσσι // που δεν τού 'μεινε καν μία πλάκα τάφου / μόνον άδεια οικόπεδα κοτρώνια μάντρες / κι ο απρηγόρητος βοριάς / χτυπώντας πέρα στα ψηλά τα τείχη των εργοστασίων», ELITIS, O. (2002), p. 458.

¹¹² «Εγκλειστοι όλοι μας εκεί δουλεύουμε όπως / άλλοτε μέσα στην Ιστορία», *Ibidem*, p. 458.

camino de Ítaca (su nombre, Odiseas, es la versión moderna de Odiseo, el Ulises mitológico), y discurre de este modo: «reflexionas sobre tus límites / siempre dentro del rebaño / que guía una auxiliar de tierra / indiferente por completo ante tu suerte particular»¹¹³. En esta modernidad europea, además, se veneran modelos sociales o políticos que ponen el acento en la opacidad y la oscuridad, se exalta lo nocturno y tenebroso frente a la luminosidad griega sobre la cual pueden construirse paraísos a la medida del hombre; todo aquel que habla *en griego* no puede sino compadecerse de estas estructuras alienantes propuestas hoy por un científicismo heredero de la Ilustración: «Qué clase de civilizados seríamos / si nuestra mente no acudiera siempre a / la desdichada Cimeria / que en nuestro tiempo ha acabado / por resultar envidiable // cuando aquí un Homero siempre con la dignidad / debida a un portador de la lengua griega / condescendía apenas a compadecerla: / *Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε / ἥερί καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι / οὐδέ ποτ' αὐτοὺς Ἥλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν... ἀλλ' / ἐπὶ νύξ ὅλοη / τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι*»¹¹⁴. En el arte, en las imágenes sobre todo de un arte oriental, en los márgenes del canon de Occidente, aparece sin embargo la *restancia* irreductible de lo griego que se da como garantía de continuidad *atópica*, *espectral*, de Grecia, presente sólo bajo una forma particular e *impropia* de presencia, según venimos viendo, en el *heliotropismo* que representan ciertas obras plásticas en tanto *mímesis de lo imposible*; allí manifiesta lo griego su carácter de *himen re-velador* de un absoluto, así como su *paralogicidad*, su irreductibilidad a logos o a cualquier clase de mercantilismo, su valor de resistencia obstinadamente oriental e inabsorbible, pese a todo, por Occidente. Grecia, pues, siempre regresa para operar la posibilidad de un *reorigen* e impedir que la *mundialatinización* se cierre sobre sí misma logrando su objetivo: «A pesar de que / desde los frescos de Tera y los brillantes / mosaicos de Rávena un mensaje divino sigue / siendo enviado directamente // como ese algo de más e inconcebible / que por un instante el viejo pescador / percibe que ha destellado / después lo olvida va al Mercado y de su cesto / sigue ascendiendo un aliento dorado // asciende la poesía // una vez más / se esfuma de tu existencia Griego ceñudo / anda y ve a inspirarte»¹¹⁵.

¹¹³ «Αναλογίζεσαι τα όριά σου / πάντοτε μέσα στο κοπάδι / που τ' οδηγεί μία συνοδός εδάφους / αδιάφορη εντελώς για την προσωπική σου τύχη», *Ibidem*, p. 460.

¹¹⁴ La cita final es de *Odisea*, XI, vv. 18-23, y podría traducirse así: «El pueblo y la ciudad de los cimerios están cubiertos de nubes y viento, y este sol resplandeciente no los ha iluminado jamás con sus rayos... sino que se ha extendido una falsa noche sobre los atemorizados mortales». El original de Elitis es el siguiente: «Τί σόι πολιτισμένοι θά 'μασταν / αν ο νους μας δεν πήγαινε ολοένα στην / Κιμμερία τη δύσμοιρη / που κατάντησε στα χρόνια μας / να θεωρείται λέει κι αξιοζήλευτη // όταν εδώ ένας Όμηρος πάντοτε με την πρέπουσα / σε φορέα της ελληνικής αξιοπρέπεια / έστεργε απλώς να συμπονεί: / *Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε / ἥερί καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι / οὐδέ ποτ' αὐτοὺς Ἥλιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν... ἀλλ' / ἐπὶ νύξ ὅλοη / τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι*», *Ibidem*, pp. 463-464.

¹¹⁵ «Μόλο που / από τις τοιχογραφίες της Θήρας κι από τα ψηφιδωτά / λάμποντα της Ράβεννας άγγελμα θεϊκό εξακολουθεί / να εξαποστέλλεται άμεσα // όπως κείνο το κάτι επιπλέον κι ασύλληπτο /

La llamada se renueva, la misma voz del poeta viene a renovarla en un doble sentido: replanteándola una vez más con el fin de mantenerla viva en nuestro mundo, y respondiéndola gracias a sus poemas, que funcionan, podemos suponer, como los frescos de Tera. Se mantiene de hecho como testimonio de la belleza o el milagro, como imagen (*είδωλο*) *heliotrópica* de una alteridad que constituye una promesa (a la par que una posibilidad, la posibilidad de lo griego) y vaga, como el propio Ulises, por el cosmos, a la espera de una respuesta que no parece llegar; entre los «escitas», los bárbaros no griegos hoy representados por los occidentales, escenifica un retorno diferido del Mediterráneo, de esa *mediaticidad* que encarna Grecia: «hasta que nos convirtamos en hombres a los que no castigue la salud / viajará vagando por el espacio / una Belleza no golpeada por nadie // imagen que aún // sabe conservar el aire del olivo / entre los Escitas / y regresará a nosotros / como un bello eco del Mediterráneo / oloroso aún a cabra marina»¹¹⁶. Pero nadie responde: el nuevo Ulises, depositario de este deseo de retorno que trae a Grecia *heliotrópicamente* sobre el filo de su propia búsqueda, comprueba que nadie sabe ya hablar *en griego*, nadie acepta ya esta *restancia* oriental ni está dispuesto a articularse sobre ella: «un Odiseo para otro¹¹⁷ / sobre una balsa / desde hace siglos // grito en griego y nadie me responde // es que ya a nadie le importa / qué quiere decir reflejo del mediodía / cómo y por dónde se apoya la omega en la alfa / quién a fin de cuentas desconecta el Tiempo»¹¹⁸.

Sin embargo es esto, este «algo más», lo que permite a Grecia resistirse a la *mundialatinización* y construirse *paralógicamente* como el otro del único. Un Oriente inabsorbible del todo por la maquinaria occidental de las Luces en la medida en que constituye una huella no dialectizable. Sucedería lo mismo, lo hemos visto, en el caso contrario: ante una hipotética pertenencia oriental, Grecia presentaría siempre un exceso que la determinaría como el espectro de un *otro*. No obstante, Occidente representa la cultura hegemónica universal; Grecia desea sentirse integrada en él, pero no a cualquier precio: no como un mero comparsa insertado en un sistema de

που για μία στιγμή ο γηραιός αλιέας / αντιλαμβάνεται άστραψε / ύστερα τ' αλησιμονάει πάει στην Αγορά κι απ' το πανέρι του / άχνα χρυσή εξακολουθεί ν' ανέρχεται // η ποίηση ανέρχεται // άλλη μία φορά / χάνεται από την υπόστασή σου Έλληνα σκληροτράχαλε / να εμπνέσαι άντε», *Ibidem*, p. 464.

¹¹⁶ «Εωσότου γίνουμε άνθρωποι που να μη μας ανιά η υγεία / θα ταξιδεύει παραπλανητικά μέσα στο διάστημα / κάποια μη χτυπημένη από κανέναν Ομορφιά // είδωλο που ακόμη // ξέρει να διατηρεί το ύφος του ελαιόδεντρου / ανάμεσα στους Σκύθες / και θα μας επιστραφεί / σαν ωραία ηχώ από τη Μεσόγειο / μυρίζοντας ακόμη πελαγίσιο γίδι», *Ibidem*, p. 466.

¹¹⁷ El nombre *Οδυσσέας* en griego moderno hace referencia tanto al Ulises homérico como al nombre de pila del propio poeta, epígono pues —como el «último griego»— de ese héroe de la Antigüedad que se encontraba entre los hombres y los dioses y gracias a ello proyectaba en su búsqueda dinámica y azarosa el espíritu de la grecidad.

¹¹⁸ «Ο ένας για τον άλλον Οδυσσέα / πάνω σε μία σχεδία / αιώνες τώρα // φωνάζω ελληνικά κι ούτε που μου αποκρίνεται κανείς // είναι που πλέον δε νογάζει κανένας / τί παεί να πει αντανάκλαση μεσημεριού / πώς κι από πού ακουμπάει τ' ωμέγα στο άλφα / ποιος εντέλει αποσυνδέει τον Χρόνο», *Ibidem*, p. 466.

diferencias, sino como la diferencia misma, como el origen remoto que ahora podría ser *reorigen* nuevamente, factor de regeneración, gracias a su suspensión entre el *afuera* y el *adentro*. Grecia no se limita a ser occidental, tiene fuertes componentes orientales a los que es preciso atender en este instante y que la hacen trascender la mera condición de contenido de una serie: es también el punto de fuga, la escansión de dicha serie, la posibilidad de reconstruirse o reformularse de acuerdo con nuevos criterios. Elitis expone esta doctrina de la doble pertenencia —que no es, en cualquier caso, subordinación a una norma superior— y del orientalismo griego en un texto clave: la entrevista con Ivar Ivask que supuso su presentación en Occidente; en ella incide, ya al final, en el juego de inclusión-exclusión que puede hacer perceptible a Grecia como un exotismo familiar, participe a la vez del encanto de lo desconocido y del placer sereno del reconocimiento: «Me he dado cuenta de que se muestra usted siempre un tanto perplejo cuando contrapongo los griegos a los occidentales o los europeos. No es culpa mía. Por supuesto, nosotros los griegos pertenecemos políticamente a Occidente. Formamos parte de Europa, parte del mundo occidental, pero al mismo tiempo Grecia nunca ha sido sólo eso. Ha existido siempre una parte oriental que ha ocupado un importante lugar en el espíritu griego. Los valores orientales fueron asimilados a lo largo de la Antigüedad. En el griego existe una parte oriental que no debería desatenderse. Por esa razón he hecho la aclaración»¹¹⁹. Pero el rostro amable que muestra esta suerte de operación de marketing exterior, que alude a Grecia como la dialéctica irresoluble y dinámica entre lo oriental y lo occidental —afirmación con la cual pretende incitar a Europa y América a atender a la dimensión de alteridad respecto a sí mismas que lo griego, eso que consideran sus propias raíces gracias a la imagen neoclásica que sigue predominando entre sus intelectuales, presenta a lo largo de la historia; de algún modo, Elitis trata de desautorizar la célebre frase de Shelley: no «todos somos griegos»—, se diluye en otros textos de consumo digamos interno, donde se atribuye a Grecia la cualidad de fuerza de oposición oriental contra la decadencia de Occidente. En ellos, Elitis resulta mucho más beligerante, y adopta incluso el tono de un moralismo reaccionario que no difiere en exceso de los discursos populistas de ciertas corrientes nostálgicas de la premodernidad. Se trata en especial del *Axion Esti*¹²⁰ y del «Comentario», donde uno de los encabezamientos en el esquema que se

¹¹⁹ «Analogías de luz»: «Πρόσεξα ότι δείχνετε πάντα κάπως απορημένος, όταν αντιπαραβάλλω τους Έλληνες με τους Δυτικούς ή τους Ευρωπαίους. Δεν φταίω εγώ. Βεβαίως, εμείς οι Έλληνες ανήκουμε πολιτικά στη Δύση. Είμαστε μέρος της Ευρώπης, μέρος του δυτικού κόσμου, αλλά ταυτόχρονα η Ελλάδα ουδέποτε ήταν μονάχα αυτό. Υπήρχε πάντοτε η ανατολική μεριά που κατείχε μία σημαντική θέση στο ελληνικό πνεύμα. Οι ανατολικές αξίες συγχωνεύτηκαν στη διάρκεια της αρχαιότητας. Στον Έλληνα υπάρχει μία ανατολική μεριά που δεν θά 'πρεπε να παραμελείται. Γι' αυτό το λόγο έκανα τη διευκρίνιση», ELITIS, O. (1979), p. 202.

¹²⁰ Donde, a pesar de todo, la dialéctica entre lo occidental y lo oriental, lo clásico y todo lo demás, vuelve a manifestarse. Los dioses clásicos o el arte de la Grecia antigua tutelan en todo momento el

dedica a desmenuzar «La Pasión» habla del «mundo de la corrompida cultura cristiana occidental que es preciso *conjurar* con nuevas armas»¹²¹; esas armas son, sin duda, todo aquello que Grecia como potencia reformadora contiene de modo espontáneo, los «símbolos naturales griegos»: la pureza del agua clara, la palabra poética y el emblema del tridente y el delfín que sustituye, como *reorigen* de la historia, a la Cruz cristiana¹²². Hay una moralidad más pura y más originaria en los valores griegos, en la ética que emana de su condición *onfálica*, que en la degenerada Europa del beneficio económico, el progreso tecnocientífico, la alienación política y la mundialización igualadora. La reivindicación de Grecia como fuerza regeneradora constituye, en el fondo, un gesto tan religioso y *resacralizador* —Grecia, como modo del *hiato*, es también en su alteridad y en su diferición, en su construcción sobre una búsqueda alusiva-elusiva, una hipóstasis de la *revelabilidad*, la condición de una resurrección de(l) Dios, como hemos visto— como la reivindicación de la poesía moderna.

En el orientalismo en ocasiones furibundo de la obra de Elitis leemos, de hecho, la influencia innegable no sólo de ciertas corrientes iluministas de los siglos XVIII y XIX¹²³, sino también de gran parte de las escuelas poéticas modernas, que pretendieron encontrar en Oriente, en un Asia enigmática y desconocida, la luz *otra* con la que contrarrestar la cerrazón occidental de las Luces. El surrealismo, del que tanto bebió Elitis, llevó esta tendencia al extremo. Todo un número de la revista *La Révolution Surréaliste*, el correspondiente a abril de 1925, se halla trufado de textos en que Breton y compañía reivindican la pureza de la experiencia oriental, desligada del racionalismo asfixiante que rige el saber en Europa, contra el academicismo de nuestra civilización moderna. Mientras que la «Lettre aux Recteurs des Universités Européennes» critica la lógica agotada de Occidente¹²⁴, páginas más adelante una carta llena de insultos al Papa reivindica contra su caduco magisterio espiritual la

cosmos textual generado por Elitis, como si quisieran darle un marchamo de grecidad auténtica, una grecidad fundamentada como estamos viendo en los constantes regresos. Así, si al final del «Génesis» el Poeta contempla, antes de sumergirse plenamente en la historia con «La Pasión», «por un momento las Rectas Columnas la Metopa con Fuertes Animales / y Hombres que portaban la Sabiduría de Dios» («για μία στιγμή τους Ὄρθους Κίονες τη Μετόπη με Ζώα Δυνατά / και Ανθρώπους φέρνοντας Θεογνωσία», ELITIS, O. (2002), p. 133), lo cual parece hacer alusión al Partenón y constituye el enlace que permitirá el regreso de lo griego más allá de la historia, en «El Gloria», una vez que ese retorno se haya consumado, las figuras de dioses clásicos o las estatuas que los representan aparecerán recurrentemente para sancionar el helenismo diacrónico de este compendio textual, su autenticidad y su difusión hacia todos los tiempos y todas las direcciones.

¹²¹ «Κόσμος του παραφθαρμένου Δυτικοχριστιανικού πολιτισμού που είναι ανάγκη να *ζορκιστεί* με νέα όπλα», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 41.

¹²² Cfr. *Ibidem*, p. 41.

¹²³ Cfr. por ejemplo la obra de Joseph de Maistre (1753-1821), que se volvió a los pueblos de Asia como portadores de una vivencia más original susceptible de ser adaptada a un degenerado Occidente, VIATTE, A. (1979), p. 81.

¹²⁴ *RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), nº 3, abril 1925, p. 11.

figura del Dalai Lama, fuente de una nueva religiosidad laica y más humana para Europa¹²⁵. Inmediatamente después, «L'Europe et l'Asie», artículo de Théodore Lessing, glosa la superioridad de Asia sobre nuestro continente¹²⁶, para concluir con la colectiva «Lettre aux écoles du Bouddha»¹²⁷, en que se pide sin ambages a los asiáticos —un asiatismo geográficamente poco definido— que invadan Europa y destruyan todos los grandes monumentos de nuestra civilización con el fin de librarnos de la herencia de la Ilustración y reconstruir nuestra experiencia colectiva sobre la base de un irracionalismo más poético. Es bien conocido, en la misma línea, el desprecio de Breton por la Antigüedad grecolatina, a la que consideraba responsable de la alienación occidental del espíritu mágico que regía entre los pueblos preclásicos o «bárbaros» de Europa. Pese a la invitación reiterada de los surrealistas griegos, de hecho, el jefe del grupo francés se negó a visitar Grecia por este motivo¹²⁸. Contra el clasicismo, por tanto, los surrealistas reivindican ciertos estratos preclásicos u orientales de la grecidad que consideran reprimidos¹²⁹, como es el caso de la filosofía de Heráclito, evidente punto de enlace para Elitis entre el helenismo del que es heredero y portavoz y el irracionalismo de las vanguardias literarias (y, asimismo, de estos dos con su admirado Hölderlin). Y, si bien Breton rechaza la claridad de la luz mediterránea frente a las misteriosas y mágicas nieblas del Norte, y considera al griego el error fundacional de una cultura que habría hecho mejor atendiendo a sus presuntos márgenes orientales («Tened siempre presentes a los persas, a los camboyanos y un poco al egipcio. El gran error, por muy bello que sea, es el griego»¹³⁰), Elitis y sus compatriotas surrealistas reformulan estas consideraciones e incluso las invierten: la luz griega es el territorio del misterio *poiético*, de la magia de lo superreal, mientras que las nieblas nórdicas sólo pueden albergar la opacidad ontológica y la clausura de los sentidos que encarnan las Luces. Es en lo griego, en lo verdaderamente griego, no alienado por las imágenes museísticas de Occidente, donde de hecho podría localizarse el auténtico impulso que mueve al surrealismo en la esfera de lo estético y lo existencial. Si Breton lo ignora, es únicamente porque no ha querido ahondar en las condiciones profundas de la grecidad. Las cuales no difieren en exceso del irrealismo o la magia que Breton encuentra, en un texto tardío, en la cultura celta que el Imperio Romano —al que

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 16-17.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹²⁸ Cfr. CUTRIANU, E. (2004), p. 419.

¹²⁹ «Minotaure est le gardien, le détenteur des secrets du labyrinthe. Il est l'incarnation des puissances de la démesure, de cette bestialité que la culture grecque n'a cessé de vouloir juguler. Pour ces valeurs mêmes dont l'histoire a figé le sens, Minotaure est devenu l'emblème du surréalisme, son allié le plus sûr dans son combat contre les excès du rationalisme», OTTINGER, D. (2002), p. 47.

¹³⁰ Citado en DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 34.

Elitis también acusará de tergiversador o represor de lo griego como primera manifestación del occidentalismo— reprimió y borró del mapa pero que renace hoy en las realizaciones del arte contemporáneo: «[Il faut] confronter les plus hautes productions de l'art celtique avec une sélection d'oeuvres contemporaines qui présentaient avec elles au moins cette parenté négative de ne rien devoir —de tout refuser— à l'esprit gréco-latin. [...] Ne leur en déplaise, nous entendons honorer librement l'art et l'esprit celtiques, nous les honorons par dégoût et en refus définitif de l' "occupation" par l'envahisseur romain, qui dure depuis deux mille ans, de la terre que nous foulons et des nuages qui jadis la couronnaient mais dans lesquels en filigrane notre fidélité imprescriptible est écrite. Cette occupation —la plus grave de toutes, parce que crime contre l'esprit— le temps est venu de la faire cesser; il faut qu'à Rennes, à Nantes, à Quimper aussi bien qu'à Paris, on comprenne qu'on ne le pourra que sous l'impulsion d'êtres libres de toute attache avec l'envahisseur et, en particulier, rejetant tous les impératifs religieux, de caractère bien spécifique, qui continuent à venir de lui»¹³¹. El mismo espíritu de venganza, de desalojo del invasor racionalista que ha impedido la libre manifestación del profundo espíritu de la grecidad que el pueblo ha preservado en sus realizaciones espontáneas, mueve a los surrealistas griegos a combinar una defensa netamente nacionalista de Grecia con la adopción de algunos —aquellos que no estorbaban la aceptación del movimiento por parte de las élites intelectuales del país y del pueblo (quedó excluida, por ejemplo, toda poesía automática, en la medida en que no transmitía mensaje alguno, así como toda toma de partido política y todo intento de reforma profunda y seria de la sociedad)¹³²— de sus dogmas estéticos. Fue el proceso, en el fondo, de una helenización del surrealismo que para ellos (Engonópulos en especial) suponía el descubrimiento de su verdadero rostro, deficientemente captado por los franceses a causa de sus prejuicios.

Pero es evidente que estas posiciones surrealistas determinaron o impulsaron la búsqueda no sólo de una grecidad alternativa, presocrática, preclásica, parcialmente irracionalista y oriental, sino también la construcción de Grecia como el Oriente de Occidente. Sin un gramo de transgresión ni de riesgo, y sin contradecir los discursos nacionalistas que muy difícilmente encontraban respuesta en el interior del país —ni por parte de la izquierda ni de la derecha liberal—, todos estos autores, en

¹³¹ «Le surréalisme et la tradition», 1956, BRETON, A. (1996), pp. 135-136.

¹³² ¿Cómo entender, si no es gracias a esta reducción del surrealismo a puro gesto estético, en ocasiones mera pose reaccionaria en el fondo, que Elitis admitiera o incluso pretendiera convertirse, con una obra aparentemente rompedora y vanguardista como el *Axion Estí*, en poeta nacional? Estas prebendas sociales y colectivas resultaban de partida inadmisibles para los surrealistas franceses, que sólo cayeron en situaciones semejantes tras romper explícitamente con el grupo (Éluard, Aragon). Los surrealistas griegos, sin embargo, mantuvieron con la mayor naturalidad este doble discurso que era capaz de integrar, como veremos, a la Ortodoxia entre los factores de renovación estética y moral.

especial Elitis, lograban integrarse así en el gran tronco de la modernidad literaria, nimbados con la aureola de la disidencia y la renovación, y proyectando ante sus compatriotas la imagen de una intelectualidad al día. Pero en realidad se aprovechaban de una apuesta ajena, la que en Francia u otros países de Europa resultaba realmente arriesgada —con todos los matices que queramos añadir— y contracultural, en la medida en que apuntaba contra las bases de su propia organización social; mientras, en Grecia esas mismas posiciones, convenientemente depuradas, como ya he dicho, no contribuían sino a fomentar la autocomplacencia y a masajear el ego nacional haciendo ver que aquello que los europeos acababan de descubrir como panacea de su malestar era precisamente lo que los griegos habían constituido siempre, en especial el pueblo ignorante y analfabeto. No hay conflicto, en consecuencia, con el pensamiento más reaccionario o con la *intelligentsia* autóctona, como habría cabido esperar de la adaptación de un movimiento tan radicalmente transgresor —hasta el punto de querer, en su versión original, «cambiar la vida»— en un país social e institucionalmente anclado en la premodernidad. Ya los discursos más conspicuamente nacionalistas, defensores de una concepción romántica, herderiana y antiilustrada de la nación, habían instigado, según Vangelis Calotychos, este orientalismo en las letras griegas, como es el caso principalmente de Yanópulos, pero también de Ion Dragumis, Spíridon Sambelios o Constandinos Paparigópulos¹³³. Y, mientras que el aliento de la primera vanguardia griega, plasmado en el manifiesto «El Espíritu libre» (1929) de Yorgos Ceotocás, parecía responder a una pulsión europeísta con la que arrancar a Grecia de su largo aislamiento cultural, los autores que llegaron enseguida, en especial el propio Elitis y los así llamados surrealistas, incidieron en un orientalismo que acentuaba la diferencia o la especificidad griega escudándose en las referidas posiciones estéticas e ideológicas de la vanguardia¹³⁴. Perdida Asia Menor en 1922 para los griegos que allí vivían, y perdido con ella el sueño de un Estado más extenso que se amoldara a la demografía real del helenismo y tuviera como centro su capital mítica,

¹³³ Cfr. CALOTYCHOS, V. (2003), p. 168.

¹³⁴ Calotychos se ha referido a ello de manera especialmente brillante: «Only the Greek version was dependent on a space transformed by the diachrony of Hellenism that in its early, post-Catastrophe poetics until World War II engaged a Western, or European, discourse of Hellenism, to the exclusion and repression of Greece's spatial syndromes and disturbing recent historical contingencies. This definition of Hellenism distinguished between Western and Eastern traits of Hellenism and Greek intellectuals positioned themselves on either side of this divide. Theotokas chose a Western orientation. The later Nobel Laureate, and youngest member of this modernist generation, Odysseas Elytis, incorporated a more 'Eastern' identity for Hellenism. A study of his earliest work will point to the conventionalism and ideological mediation of identity along the axis of an East/West polarity and will allow us to examine the meaning Greek modernists ascribed to terms as 'eastern' in varying rhetorical and cultural spaces. For travelling eastwards is, I argue here, a recurrent *topos* in this flight from urban reality, and Greek political reality post-1922», *Ibidem*, p. 167. A lo largo del capítulo que le dedica en su libro, Calotychos ha analizado incluso las implicaciones orientalizantes respecto a Grecia de sus primeros poemas surrealistas.

Constantinopla —una suerte de Jerusalén griega—, toda aspiración oriental o incluso imperialista queda reducida al ámbito de la teoría o la literatura. Esa es la causa de que, en estos tiempos de crisis nacional, el arte y la estética, que permiten pensar una Grecia «que no fue», como dice Elitis en su ensayo de 1995¹³⁵, adquieran una importancia crucial en la construcción de la identidad colectiva. Si el surrealismo fue admitido relativamente pronto en los más altos círculos de la cultura griega —adonde ingresaron sin excesivas dificultades Elitis, Engonópulos o Embiricos—, fue sin duda alguna por cuanto permitió pensar este rostro oriental de Grecia que ya se daba por perdido para siempre. Un centro en el margen: en el margen de sí mismo y en el margen de la civilización universal; esa es la imagen que proporciona la vanguardia de un helenismo que históricamente había perdido el norte (que estaba, literalmente, des-orientado) y se encontraba sumido en una profunda crisis de identidad y autoestima. Aquello que debía venir a conmovir precisamente todas las certezas establecidas, en este caso particular viene a proporcionar un punto de apoyo en el marasmo. La modernidad literaria proporcionará, en las *heterotopías* del helenismo que construye, como las ha denominado Calotychos, un centro desplazado y *espectral* de la patria, una suerte de sede *atópica* situada más allá de sus propios límites —como promesa o diferición inalcanzables— que habrá de operar tanto una regeneración de sí misma como su conversión en factor de regeneración universal¹³⁶.

Calotychos y la mayoría de autores que se han referido a este proceso sitúan en las décadas de los cincuenta y sesenta lo que han denominado el *giro oriental* de la Generación del 30. Sin embargo, a la vista de la influencia del surrealismo y otras corrientes modernistas en la configuración de esta imagen, y de lo pronto que empieza a sugerirse¹³⁷ —con las variantes *atópicas* y *onfálicas* de una mitología del Egeo que hemos repasado más arriba—, quizá no sería aventurado afirmar que la eclosión de los años cincuenta y sesenta no es más que una cristalización, llegada la

¹³⁵ En el cual dice dirigirse, dentro de ese territorio *atópico* y diacrónico del helenismo, a una Constantinopla imaginada, que sigue constituyendo su centro de gravedad espiritual; es un regreso soñado, una suerte de retorno a Jerusalén y, por tanto, al *ónfalos* cósmico: «Navego rasgando los chasquidos nacarados del Mediterráneo, en dirección a Constantinopla, siempre en contra del maestral, también llamado Zriikio» («Πλέω αντικτυπώντας τους σεντεφένιους πλαταγισμούς της Μεσογείου, με κατεύθυνση την Κωνσταντινούπολη, ορτσάροντας συνέχεια καταπάνω στον μαΐστρο, τον άλλως ονομαζόμενο Θρηϊκίο»), ELITIS, O. (1999), p. 79.

¹³⁶ «And so his quest for the transcendent in the terrestrial topography of Greece, most notably presented in Elytis's phrase 'This World The Great The Small' rests in a belief in *apocatastasis*, or redemption, of fallen matter. Be this matter cleansed in Hellenism or the Divine, it is to be realized, in the 1950s and the 1960s, only in the over-site of a cultural topography further east —be it Elytis's Aegean or Seferis's Cyprus. This flight is compelling for its contradiction: by travelling elsewhere, we locate an *autochthonous* essence in the *heterotopias* of Hellenism. Significantly, Greek claims for a regenerative 'easterness' chart their way by routes that wilfully avoid, sidestep, or repress the present of any Turkish element or borrowing», CALOTYCHOS, V. (2003), p. 175.

¹³⁷ En multitud de textos anteriores a 1950, Elitis esboza ya sus teorías sobre una Grecia oriental por influjo evidente del surrealismo y de tratadistas como Yanópulos. No hay espacio aquí, sin embargo, para repasar minuciosamente los detalles de esta evolución.

madurez personal de cada uno de estos escritores, de aquello que latía ya desde el principio, aún sin forma clara, en sus respectivas obras. Si, como apunta Mario Vitti, ante la entrada en Grecia en la década de los treinta de ideas nuevas procedentes de Europa, algunos intelectuales se vuelven de inmediato hacia un bizantinismo defensivo (Cóndoglu o Pendsikis) o bien se cierran sobre una visión exclusivamente nacionalista (Tsatsos o Papadsonis), en el fondo no tenían nada que temer: aquello que se promete a priori como una occidentalización enajenante de Grecia termina en una reafirmación de la identidad y la singularidad nacional y en una búsqueda de raíces comunes al auténtico helenismo suprahistórico —la tradición colectiva— y a las vanguardias estéticas de Europa (pintores como Ceófilos o Panayotis Sografos, poetas como Andreas Calvos, Dionisios Solomós o Vincenzo Cornaros, que en opinión de Seferis o Elitis son precursores en sus técnicas de los más originales artistas contemporáneos). Expuestos a tendencias y corrientes extranjeras, poetas como Seferis o Elitis generan productos genuinamente griegos¹³⁸, construyen incluso una nueva mitología de la grecidad que será adoptada oficialmente en muy pocos años. El ensayo de Sísimos Lorendsatos *El centro perdido* (*To χαμένο κέντρο*, 1961), entendido como el emblema de una reacción generalizada contra las vanguardias de sus antiguos defensores, que desearían recuperar un centro metafísico y semántico del helenismo frente a la dispersión de la modernidad, no contradiría acaso el espíritu que marcó desde el principio a esos vanguardistas griegos, quienes habían hallado en ellas el antídoto a un derrotismo sin salida originado, esta vez sí, por la pérdida de toda referencia en la construcción de la identidad nacional. Lorendsatos pide a los intelectuales de su generación que hagan algo que probablemente ya venían haciendo desde un principio, con mayor o menor conciencia de ello: apartarse de Occidente y volver a la Ortodoxia y a Oriente. La respuesta, seguramente porque este *retorno* —que no es sino una reconstrucción del mito griego— se encontraba ya implícito en sus respectivos programas, fue masiva¹³⁹. El *Axion Estí*, una de las obras consideradas emblemáticas, acaso la más explícita, de este *giro oriental*¹⁴⁰, no manifiesta sin embargo, ni en las prosas que hablan de su concepción ni en su interior mismo, la conciencia de haber abandonado la vanguardia o haberse vuelto contra ella en beneficio de la tradición; más bien lo contrario: Elitis sigue queriéndola surrealista, una suerte de culminación de su surrealismo personal, llevado «a su época clásica» y totalmente helenizado, la maduración definitiva, en suma, del proyecto vanguardista que había iniciado en los años treinta. Un surrealismo, eso sí, donde se da un maridaje inconcebible fuera de Grecia entre

¹³⁸ Cfr. VITTI, M. (1987), pp. 200-201.

¹³⁹ Cfr. el artículo de Dimitris Dsiovas «Mapping out Greek Literary Modernism», en DSIOVAS, D. (1997), pp. 28-29.

¹⁴⁰ Cfr. CALOTYCHOS, V. (2003), pp. 221-223.

vanguardia poética y religión nacional. Si, como ha propuesto Vangelis Calotychos, la Ortodoxia y Bizancio son llamados en estas décadas a establecer la narrativa contrahegemónica de una historia social griega que, dada la mundialización sobrevenida tras la Guerra Mundial, se occidentalizaba a pasos agigantados, en Elitis dicho relato no renuncia a aquellos ingredientes estéticos que, aun habiendo sido encontrados en Europa, son para él tan sustancialmente griegos en espíritu como esos componentes de la tradición. En un país donde incluso la izquierda reivindicaba en estas fechas a Bizancio como el elemento fundamental con que eludir una asimilación a Occidente (y donde existían relaciones fluidas, en virtud de este compartido antioccidentalismo populista, entre el Partido Comunista y la Iglesia Ortodoxa)¹⁴¹, no es de extrañar que un aspirante a poeta nacional se vea capaz de compaginar las técnicas y los postulados de la vanguardia artística con un recurso constante a la Ortodoxia. No es un hecho exclusivo de Elitis en estas fechas, pero su *Axion Estí* resulta especialmente sintomático en la medida en que su propia estructura, que pretende ser rabiosamente moderna y rompedora, una arquitectura precisa y calculada que lleve al clasicismo, a la cristalización definitiva, las imágenes audaces y la libertad absoluta de un surrealismo que alude aquí a un difuso vanguardismo literario, es la transposición de diversos elementos de la liturgia ortodoxa, así como de textos bíblicos; el propio título, *Axion Estí*, es el nombre de un icono de la Virgen que se conserva en uno de los centros espirituales del helenismo ortodoxo, el Monte Atos. En la lógica elitiana, en la lógica de los artistas griegos de esta época, sin embargo, Ortodoxia y vanguardia comparten un trazo fundamental: ambos pueden constituir un distintivo orientalizante de Grecia, y ambos son la enseña de un antioccidentalismo que los griegos pueden utilizar para definirse. Es este gesto el que fundamentalmente les interesa. De ahí que en el cosmos textual *indemne* de la grecidad que construye el poema, no falten privilegiadísimas alusiones a Cristo y a los santos (junto con la presencia tutelar de los dioses clásicos que hemos visto arriba), poemas a la Virgen pidiéndole la protección de Grecia contra la historia —contra su absorción en un teleologismo utilitario y *tópico* que se asocia a Occidente— o invocaciones, incluso, a los héroes de la Guerra de 1821 como si se tratara de santos¹⁴².

En su «Memorial para Andreas Embiricos» de 1977, carta al amigo surrealista muerto poco antes, Elitis muestra tener claro —haberlo tenido acaso siempre— que su reivindicación del surrealismo, que sigue haciendo a estas alturas, es a la vez la reivindicación del «verdadero rostro» de Grecia; un verdadero rostro de

¹⁴¹ Cfr. *Ibidem*, p. 220.

¹⁴² Es el final del salmo sexto: «¡Socorro y amparo, San Cánaris! / ¡Socorro y amparo, San Miaulis! / ¡Socorro y amparo, Santa Mandó!» («Βοηθός και σκέπη μας αι-Κανάρη! / Βοηθός και σκέπη μας αι-Μιαούλη! / Βοηθός και σκέπη μας αγια-Μαντώ!»), ELITIS, O. (2002), p. 146.

Grecia que se encuentra lejos de lo que llama la cultura «grecooccidental», es decir, que reside más bien en un margen del clasicismo y del platonismo, en el extremo oriental que constituye el otro del único y sirve de alternativa a todo aquello que se habría originado precisamente en la versión más *impropia* del helenismo, la que *dio lugar* al Occidente moderno: «Colocando en el mismo plano elementos lógicos y alógicos, importantes y banales, popularizantes y eruditos, suprime las distinciones sobre las que se apoya la intelectualidad grecooccidental»¹⁴³; este impulso a la vez grecooriental y surrealista aspira precisamente a captar la plenitud del hombre más allá de las determinaciones políticas o ideológicas, provocando «una activación de nuestro instinto revolucionario que apunta, más allá del ámbito de las aspiraciones sociopolíticas, a abarcar al hombre en el conjunto de su entidad psicosomática»¹⁴⁴. Es evidente, pues, que Elitis distingue entre una suerte de civilización grecooccidental, surgida del clasicismo que también Breton detestaba y cristalizada hoy en una modernidad tecnocientífica contra la que la poesía ha de levantarse para rescatar al hombre construyéndolo sobre su propio exceso, sobre el filo de una posibilidad recuperada de lo sagrado y lo trascendente, y lo grecooriental, el «verdadero rostro» de Grecia, el centro *atópico* de la grecidad situado en su margen, la esencia localizada en sus otros o en su periferia. Este centro desencajante, identificado con el *hiato*, refractario a toda ontología y a toda clausura de sentido, conspira contra todo aquello que se ha dado en considerar, a lo largo de la historia de Occidente o de la filosofía occidental, griego: el pensamiento del ser, la presencia, la metafísica, el dualismo, la localización de la verdad. Es una suerte de grecidad en espejo, inversión perfecta del clasicismo que logra así, en su secundariedad indecible, en su carácter de *εἶδωλον* frente al *εἶδος* canónico de la Grecia neoclásica, en su isomorfismo con la escritura, construirse sobre un gesto, como vimos más arriba, predominantemente *judío*¹⁴⁵. Se trata pues de una grecidad construida contra lo griego, basada en un pensamiento de la alteridad, en el constante traspaso de una huella y una *metaforicidad* que sitúan el centro en el margen, que diseminan el *ónfalos* (núcleo ya de esta *desapropiación* en tanto *punto exacto*, y a la

¹⁴³ «Βάζοντας σε ίση μοίρα λογικά και παράλογα, σημαντικά και ασήμαντα, δημοτικίζοντα και καθαρεύοντα, εξαλείφει τις διακρίσεις που ανέκαθεν στηρίζανε την ελληνοδυτική διανόηση», ELITIS, O. (1993), p. 133.

¹⁴⁴ «Προκαλώντας το επαναστατικό μας ένστικτο σε μία διέγερση που σκοπεύει, πέραν από τον τομέα των κοινωνικοπολιτικών επιδιώξεων, ν' αγκαλιάσει, στο σύνολο της ψυχοσωματικής του οντότητας, τον άνθρωπο», *Ibidem*, p. 133.

¹⁴⁵ La importancia concedida a la escritura griega en toda esta reflexión, que analizaremos en el capítulo siguiente, así como el paralelismo de la Constantinopla añorada, anhelada e imaginada con Jerusalén, o del helenismo disperso con la comunidad de los judíos en la diáspora, más allá de los límites de un Estado, completan esta similitud contemporánea entre griegos y judíos. Ambos son, según su propia concepción, un *otro* o un margen de Occidente que a la vez es el mismo, una parte crucial, incluso, de su centralidad.

vez afectado por ella) e imposibilitan la aprehensión del sentido, de la esencia, si no es en el seno de una incesante *autoconstruibilidad*. Lo grecooriental —la Grecia moderna, el surrealismo— debe pues corregir, o suplantarlo, o bien regenerarlo, a un grecooccidentalismo —las Luces, lo tecnocientífico, los saberes nacidos de la Ilustración e incluso las formas políticas e ideológicas a que ha dado lugar— que impide con su clausura sobre un sentido único, desacralizado, del cosmos (la expresividad del claroscuro, de la opacidad y de los significados-sombra), el acceso a una plenitud (*sobre*)humana, *poiética*, del hombre. En el mismo proceso especular, sin embargo, el surrealismo debe ser *rehelenizado* —limpiado acaso de las adherencias *demasiado orientales*, excesivamente *asiáticas*— para conducirlo a su «época clásica» y someterlo por tanto a la exactitud que define en todos los casos lo griego. Sólo allí, en una grecidad oriental pero griega, situada de nuevo en esa coordenada vacía entre dos mundos, en una completa alteridad que remite más bien a un pensamiento judío, podrá ser realmente productivo. Edmund Keeley ha señalado ya con acierto que Elitis concebía al surrealismo como un arma en su lucha por liberar la imagen de Grecia de la camisa de fuerza del racionalismo occidental. Pero, ¿no reproduce con todo ello, con esta oposición al dualismo prestada, como venimos viendo, de una Europa culturalmente autocrítica, los procesos discursivos de ese mismo racionalismo occidental? ¿No está profundamente enraizada en el Occidente moderno esta fuerza autodestructiva y autorregeneradora que, en manos de la intelectualidad griega, pasa a ser una fuerza de postulación y privilegio nacional en la (re)construcción de la modernidad? Varios autores han resaltado cómo en el rechazo de Occidente por parte de esta generación de griegos se encuentra en realidad un gesto profundamente occidental¹⁴⁶, que sin embargo, añadido, es empleado a modo de autoexaltación colectiva y confluye, por consiguiente, con las corrientes más exclusivistas del nacionalismo autóctono. En esta suerte de construcción marginal o judía de Grecia como alteridad absoluta encuentran el modo, de hecho, de reafirmar el carácter *espectral* o *atópico* de la patria, su escasa participación en asuntos terrenales (la justificación, en el fondo, del concepto de «helenismo», inmune aún a todas las determinaciones histórico-geográficas y, por tanto, listo para seguir constituyendo la esperanza de una regeneración cósmica), y por consiguiente su carácter *indemne*, siempre joven, inexplorado y ajeno a la decadencia europea: en definitiva, su superioridad moral, estética y existencial. El prestigio de la disidencia o la heterodoxia frente a la cultura hegemónica, la *mundialatinización* y el capitalismo no deja de ser también utilizado aquí para lograr adhesiones tanto desde la esfera de

¹⁴⁶ Según Calotychos, «absolute dichotomies between rational and irrational, Western and Eastern, Non-Greek and Greek: a valorized set of dualities that carry with them the assumptions and guiding prejudices of Western rationalism». También Ártimis Leondí, según referencia del propio Calotychos, ha resaltado la autocontradicción de estos modelos, CALOTYCHOS, V. (2003), p. 174.

un arte escapista o contracultural, como desde los populismos de izquierda y de derecha.

En la obra de Elitis, Grecia llega incluso a ser atacada en su *indemnidad* y su *atopía*, en su pureza intacta que la mantiene en el filo entre lo posible y lo *imposible*, en comunicación con una sacralidad indecible, por la potencia metafórica de un Occidente *opacante* que se extiende sin piedad cerrando las vías a esa comunicación que, acaso, la poesía como gesto griego por antonomasia —y como *mimesis de lo imposible*— debe restaurar: «Hay un cielo oscuro allí, en el Norte, y aunque su realidad natural nunca llegue hasta aquí, su realidad metafórica cubre cada vez más corazones y conciencias entre los perplejos montes del Ática, que no saben ya qué hacer con los fuegos violeta y los mensajes de otro mundo de sus hierbas aromáticas»¹⁴⁷. Grecia es una *indemnidad* comparable de hecho a la de la poesía, de ahí que la modernidad occidental constituya para ella un peligro, una suerte de irrupción constante que derriba, como en otro tiempo los turcos hicieron con Constantinopla, las murallas que la protegen; la grecidad languidece, en paralelo, como una posibilidad ahogada que sería preciso venir a revitalizar: «Los jóvenes inician su camino asqueados y la Poesía ha quedado en manos de los críticos literarios. El ansia de distinguirse ha venido a sustituir al espíritu de innovación. El camino hacia los estados que superan al hombre ha pasado de las religiones a la marihuana. En pocos años, los aspirantes a Alejandro Magno se han encontrado convertidos en seguros Constantinos Paleólogos. ¡Y son muchas los Kercóportas! ¡Es imposible controlarlas todas!»¹⁴⁸. Es a causa de esta agresión constante por lo que Grecia, su intersticialidad *atópica* situada en el Egeo, debería un día vengarse, reaccionar vengándose, de un modo que no queda claro si habría de limitarse a lo poético —a una recolonización cultural— o bien extenderse también a lo histórico: «Un día estos mares se vengarán»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ «Antes que nada, la poesía»: «Υπάρχει ένας σκοτεινός ουρανός εκεί, κατά τα πάνω μέρη, που ενώ η φυσική του πραγματικότητα δε φτάνει ποτέ ίσαμε δώ, η μεταφορική του κουκουλώνει ολοένα και πιο πολύ καρδιές και συνειδήσεις ανάμεσα στ' απορημένα βουνά της Αττικής που δεν ξέρουν πια τί να κάνουν τις μενεξεδένιες φωτιές και τ' απόκοσμα μηνύματα των μυριστικών τους χόρτων», ELITIS, O. (2000), p. 22.

¹⁴⁸ «Οι νέοι ξεκινούν αηδιασμένοι κι η Ποίηση απόμεινε στα χέρια των υπομνηματογράφων. Στο πνεύμα της καινοτομίας ήρθε να υποκατασταθεί το πνεύμα της ιδιορρυθμίας. Η φορά προς τις καταστάσεις, που ξεπερνούν τον άνθρωπο, από τις θρησκείες πέρασε στη μαριχουάνα. Μέσα σε λίγα χρόνια οι पिθανοί Μεγαλέξαντροι βρέθηκαν σίγουροι Κωνσταντίνοι Παλαιολόγοι. Κι είναι πολλές οι Κερκόπορτες —πού να τις προφτάσουν!», *Ibidem*, p. 22.

¹⁴⁹ Se trata de un verso del poema «La muchacha que traía el viento el Norte», de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*. El poeta dice esto en un paseo, en pleno mediodía, por una isla egea, como si le fuera transmitido por la misma naturaleza a modo de mensaje «de otro mundo». Probablemente la posibilidad de una venganza *poiética* se haga más patente, se escriba incluso en el aire, en esa hora griega de la desrealización y la invisibilidad: «Μία μέρα οι θάλασσες αυτές θα εκδικηθούν», ELITIS, O. (2002), p. 206. Hay que observar de nuevo el paralelismo entre esta afirmación y una de Periclís Yanópulos en su «Llamamiento al público griego»: «La tierra griega está sedienta de venganza por los ultrajes de siglos a manos de bárbaros de Oriente y Occidente, a manos de extranjeros y autóctonos»

La intersticialidad desde la que podría desatarse esa venganza —que es fácil imaginar como una expansión de o desde el *ónfalos*— es precisamente la huella, la *restancia* oriental que constituye lo griego y que, pese a todo, no se deja para Elitis reducir a un dualismo lógico. Es una suerte de resistencia antilogocéntrica, antioccidental, en la medida en que no se deja traducir¹⁵⁰ pero trabaja incesantemente la escritura impidiéndole cerrarse sobre un sentido único, sobre una opacidad unívoca, abriéndola como el *hiato* a un desplazamiento o una *metaforicidad* sin fin o sin destino. Nada puede doblar esta *restancia*, este signo resistente a la traducción (a la concesión pues de un *telos* o de un referente, de un significado que lo arranque a la mera apertura de la *significancia*) y por consiguiente a la sombra, al claroscuro que implicaría la detención de una luz externa sobre la opacidad de su superficie: hecha de la misma materia de la luz y la transparencia, Grecia es precisamente la trama misma de los rayos del sol al mediodía, el misterio que, sin *lugar*, *tiene lugar* en una urdimbre inacabable. Elitis llega a esta conclusión desde muy pronto, pero a través de la escritura. Es allí, precisamente en la práctica de una poesía surrealista, incluso en el trazo mismo de las letras griegas, donde comprende que lo que en otro contexto le suena desmesurado, peligrosamente cercano a las posiciones de un nacionalismo reaccionario y obtuso, es cierto: la grecidad se fundamenta en una diferencia, una diferencia oriental frente a Europa y sus modos de vida y expresión. Es una suerte de secreción imposible de reabsorber, imborrable incluso por la historia a lo largo de unos siglos convulsos y llenos de despiadados procesos dialécticos y teleológicos: contra toda probabilidad, asediada por todos los costados y económicamente insignificante, Grecia ha persistido gracias a un «algo más» de carácter escritural, pero sobre todo enigmático e inaprensible. Un elemento, como la *différance* derridiana o el Dios apofático, que, actuando en todo, no puede sin embargo definirse o *parafrasearse*. Es lo que sobra, precisamente, en toda traducción: el *hiato*, la hendidura, el intersticio, la indecidibilidad suspendida entre forma y contenido, lo que no se deja dialectizar, lo *paralógico*. El eje desestructurante de toda la poética elitiana:

Desde pequeño leí [...] las crónicas de este país [...], y recorrí sus lugares, y más tarde participé en todas sus vicisitudes históricas con las que coincidí temporalmente. Sin embargo, sólo me ha sido dado conocerla y amarla

(«Η Ελλ. ΓΗ διψά εκδίκησιν, δια τους ατιμασμούς αιώνων, από Βαρβάρους Ανατολής και Δύσεως από Ξένους και ιθαγενείς»), YANÓPULOS, P. (1988), p. 228.

¹⁵⁰ Del mismo modo Hölderlin entendía que para recuperar lo griego en su plenitud, o para acceder a su más profunda condición, era preciso traducir lo intraducible en la obra de Sófocles, restaurar en su lengua occidental el color oriental que los templos o las estatuas habían perdido en la percepción neoclásica.

realmente escribiendo; escribiendo esos poemas imperfectos que he escrito y, lo más importante, *con absoluta independencia de su contenido*. Lo que me importaba era el gesto poético. [...] Y desde aquel momento sentí que era griego, igual que otros sienten que son drogadictos u homosexuales; jorgánica, psicológica, sensorial, irresistiblemente!

Sabía lo mal que podía sonarle esto a una juventud impaciente —y con razón— por parecer moderna e independiente, el gran peligro de resultar frívolo, al menos como nuestros políticos en sus discursos de campaña. Además, estaba plenamente de acuerdo con los más lúcidos de mis colegas, que en sus escritos y en sus entrevistas criticaban el desaliño y la improvisación que nos azotan, la injustificada petulancia y vanidad que nos hace considerar a los demás «bobos europeos» e invocar el «demonio de la raza», cuando muy a menudo no somos capaces de hacer la o con un canuto. Los defectos de nuestro carácter los conocía porque la mayoría los encontraba, antes que nada, en el mío. Este realismo, junto con las voces de los amigos a mi alrededor —«somos un pequeño estado de Oriente Medio», «estamos locos de atar»—, encontraba, creía, lugar en mi interior.

Y, sin embargo, al día siguiente, en la punta de mi pluma, casi me salía gritar también «¡estos bobos europeos!». Naturalmente, no era exactamente eso. Era no obstante algo como la profunda conciencia de que en su lugar nosotros lo hubiéramos hecho mejor, algo aún más serio: que en nuestro lugar ellos probablemente habrían desaparecido para siempre del escenario de la historia. En su actitud, en su valoración de la realidad, los extranjeros me habían parecido siempre irreprochables, más acertados que nosotros. A pesar de lo cual me sentía terriblemente incapaz de trabar amistad con ellos; algo peor: un rechazo inexplicable que intenté analizar por si era un resto de antiguos prejuicios. No. Un día comprendí que no había ningún misterio. Sencillamente, esa gente lo tenía todo —es decir, mucho más que nosotros—, *menos una cosa*; precisamente aquello que entre nosotros era un *pro* [o un *más*, *συν*] pero intraducible, intransmisible, imposible de interpretar, como el brillo en los ojos o en una sonrisa. Tan imperceptible y tan enorme al mismo tiempo, que acabó por impedirme reconocer la imagen del mundo en sus obras de arte o la religión de Cristo en sus catedrales.¹⁵¹

¹⁵¹ «Antes que nada, la poesía»: «Από μικρό παιδί διάβασα [...] τα χρονικά της χώρας αυτής [...], και τριγύρισα τα μέρη της, και στις περιπέτειες της, όσες συμπέσανε με τα χρόνια μου, αργότερα, έλαβα μέρος. Όμως μου έλαχε πραγματικά να τη γνωρίσω, και να την αγαπήσω, μόνον γράφοντας: γράφοντας τα ατελή αυτά ποιήματα που έγραψα —και το κυριότερο: *άσχετα εντελώς από το περιεχόμενό τους*. Ήταν η αγωγή ή ποιητική που είχε σημασία. [...] Και από τη στιγμή εκείνη ένιωσα να είμαι Έλληνας, όπως ένας άλλος φτάνει να αισθάνεται ότι είναι τοξικομανής ή ομοφυλόφιλος».

Esta *restancia* que encontrábamos ya acorralada en el poema «Ad libitum», acorralada por la modernidad pero aún presente como posibilidad sustancial de lo griego, como la transposición de un *punto exacto* o un *ónfalos* desde el que retejer el *himen* que es Grecia y *dislocar* (o, más bien, *#Topizar*) el *lugar* en que vivimos dentro del empirismo de la cultura occidental, es probablemente lo que en uno de sus poemas tardíos, «La mesa de mármol», aparece como resistencia a toda contabilidad. Es lo que reside indecidiblemente en los intersticios de la suma sin dejarse ver en ninguno de los sumandos que se funden y se autoaniquilan mutuamente en el resultado, aquello que elude toda operación matemática: «*Le marié à vie a sa cigarette* frente a un balcón sobre el Mediterráneo / Y con una copa de complejos y sabrosos conceptos *come i fichi la mattina* / Cuenta lo que queda. Lo mismo que no se encuentra nunca dentro de la suma»¹⁵². Se trata de la poesía y se trata del componente oriental de Grecia, aquel que los europeos nunca han podido traducir, aquel que no se deja someter por las nivelaciones de la modernidad y la *mundialatinización*. La pieza sobrante, sin *lugar* en el conjunto, que vacuna al conjunto de lo humano contra su conversión en un mecanismo completamente automático. El isomorfo de un gesto estético también oriental que, lo vamos a ver enseguida, supera las limitaciones dualísticas de la mera re-presentación, y *da a ver* no la realidad transmutada según criterios puramente miméticos, sino un «algo más»

οργανικά, ψυχολογικά, αισθησιακά, ακατανίκητα! / Ήξερα πόσο άσχημα μπορούσε ν' απηχεί αυτό σε μία νεολαία βιαστική —και με το δίκιο της— να παρουσιάζεται συγχρονισμένη κι ανεξάρτητη· πόσο κινδύνευα να φανώ επιπόλαιος, τουλάχιστον όσο και οι πολιτικοί μας στους προεκλογικούς τους λόγους. Εξάλλου, συμφωνούσα απόλυτα με τους πιο φωτισμένους από τους συναδέλφους μου που κατακρίνανε στα γραφτά τους και στις συνεντεύξεις τους την προχειρότητα που μας δέρνει, την αδικαιολόγητη οίηση και κουφότητα που μας κάνει να θεωρούμε τους άλλους “κουτόφραγκους” και να επικαλούμαστε το “δαιμόνιο της φυλής”, όταν πολύ συχνά δεν ήμασταν άξιοι να ξεχωρίσουμε δυο γαϊδουριών άχυρα. Τα ελαττώματα του χαρακτήρα μας τα ήξερα επειδή τα περισσότερα τά 'βρισκα, πριν απ' όλα, στον δικό μου. Αυτός ο ρεαλισμός, μαζί με τις φωνές των φίλων γύρω μου —“είμαστε ένα κρατίδιο της Μέσης Ανατολής”, “είμαστε τρελοί για δέσιμο”—, έβρισκε, πίστευα, θέση μέσα μου. / Κι όμως, την άλλη μέρα, στην άκρη της πένας μου, σχεδόν μου ερχότανε να φωνάξω κι εγώ “βρε τους κουτόφραγκους!”. Φυσικά, δεν ήταν ακριβώς αυτό. Ήτανε όμως κάτι σαν τη βαθιά συναίσθηση ότι στη θέση τους εμείς θα τά 'χαμε καταφέρει καλύτερα, κάτι ακόμη πιο σοβαρό: ότι στη θέση μας εκείνοι μπορεί και νά 'χαν εξαφανιστεί για πάντα από το προσκήνιο της ιστορίας. Στη συμπεριφορά τους, στην εκτίμησή τους της πραγματικότητας, οι ξένοι μού είχαν φανεί ευστοχότεροι πάντοτε, πιο άψογοι από τους δικούς μας. Παρ' όλα αυτά ένιωθα μία τρομαχτική αδεξιότητα να τους κάνω φίλους· κάτι χειρότερο: μίαν ανεξήγητη απώθηση απέναντί τους, που προσπάθησα να την ελέγξω μήπως κι είναι κατάλοιπο από παλιές προκαταλήψεις. Όχι. Μία μέρα κατάλαβα πως δεν υπήρχε κανένα μυστήριο. Απλούστατα, οι άνθρωποι αυτοί τα είχαν όλα —δηλαδή πολύ περισσότερα από τα δικά μας—, *πλην ένα*: κι ίσα-ίσα εκείνο, που σ' εμάς βέβαια ήταν ένα *συν αλλ' αμετάφραστο*, αμετάδοτο, ανεπίδεκτο ερμηνείας, έτσι όπως η λάμψη στα μάτια ή σ' ένα χαμόγελο. Τόσο ανεπαίσθητο και συνάμα τόσο τεράστιο, που μ' έκανε τελικά να μην αναγνωρίζω το είδωλο του κόσμου στα έργα της τέχνης τους ή τη θρησκεία του Χριστού στους καθεδρικούς τους ναούς», ELITIS, O. (2000), pp. 19-20.

¹⁵² «*Le marié à vie a sa cigarette* μπροστά σ' έναν εξώστη επάνω στη Μεσόγειο / Και με μία κούπα έννοιες δύσκολες κι εύγευστες *come i fichi la mattina* / Μετρά εκείνο που μένει. Το ίδιο που δεν βρίσκεται ποτέ μέσα στο άθροισμα», ELITIS, O. (2002), p. 585.

que se configura como incremento de la realidad, como enigma irresoluble. Ahí, en ese misterio indescifrable en la luz —imposible pues de disipar con la llegada del día, como sucede con el occidental—, reside Grecia como posibilidad *atópica* y eternamente iterable.

2.4.3. *⌘TOPÍAS*

Si la utopía es el no lugar o el lugar inexistente que funciona sin embargo como el Lugar (ideal), la Grecia de Elitis mantiene una relación muy particular con ella; es la *⌘Topía*: el espacio que concita en sí a la par todas las características del no lugar y del paraíso bajo un *nombre propio* que conjura la dimensión abstracta de la construcción y que, inutilizando el prefijo que niega la existencia de tal lugar, lo conserva sin embargo bajo una tachadura: Grecia es el territorio de lo imposible, una inverosimilitud sin existencia efectiva —sin reducción posible a una presencia— que no obstante se da en una región específica, con un paisaje determinado y poniendo en duda, desde este lado de la experiencia, la consistencia y la unicidad de nuestra propia realidad. Existen en la obra de Elitis tres clases de *⌘Topías* griegas que me propongo repasar en los siguientes epígrafes: lo que he denominado una utopía estética (Grecia es el (no) Lugar improbable, inverosímil, una manifestación de la superrealidad o de lo *imposible* que niega la negación de lo paradisiaco con una borradura de la u perfectamente visible); Grecia como doble mítico, ajeno a toda terrenalidad, de su hipóstasis geográfica e histórica, una suerte de no lugar celestial —o textual— que huye, no obstante, de la abstracción y conserva su nombre y su carácter griego; y, finalmente, los proyectos propiamente utopísticos, (a)políticos, oníricos y, desde luego, *poiéticos*, en que Elitis busca una suerte de república ideal cuya organización social, humana y mental se realice de acuerdo con los preceptos de la poesía, y que adquieren indefectiblemente las características de lo que Grecia es ya.

2.4.3.1. *La ⌘Topía estética: Grecia o la mimesis de lo imposible*

Lo he venido adelantando a lo largo de las páginas anteriores: en Elitis, lo mismo que en otros autores griegos contemporáneos, Grecia no es —no sólo es, o no es sobre todo— un territorio geográfico, una nación histórica, un conjunto de ciudadanos o un ente político. Es, antes que nada, un gesto estético o una expresividad prescrita desde una instancia indecible que a la vez *es* Grecia en su

retracción y construye Grecia como forma expresiva. Lo que quiero repasar aquí, en consecuencia, es la noción de Grecia como una doble *mimesis de lo imposible* (isomorfa, en tanto tal, de la lógica del *hiato* y de la poesía según es concebida en la poética elitiana) que la convierte en *#Tópica*: la que por una parte constituye en su carácter de gesto, en su *atopidad* como *ductus* escritural sin referente, constantemente iterable en cualquier lugar y bajo cualquier circunstancia, cuya función principal es *re-velar heliotrópicamente* en su operación la instancia inaprensible e impensable (Grecia, la transparencia, *khora*, un modo de la diferencia, el absoluto, lo Abierto; el nombre no importa, no podría ser *propio*) que le dicta su funcionamiento; y, por otra parte, la que representa en su materialidad, que no es, como hemos leído en Yanópulos en el capítulo anterior, sino la realización efectiva de lo *imposible*, la comunicación con lo sagrado o con lo imaginario y por consiguiente una hipóstasis concreta y contemplable, perteneciente en apariencia a lo real —a lo catalogable geográfica o biológicamente—, de la superrealidad o de la utopía que sólo la estética ha podido concebir hasta el momento. En el entrelazamiento de estas dos instancias, que viene dado por un determinismo decimonónico de tintes herderianos que afectará incluso a la lengua, según analizaremos en el capítulo próximo, y que implica también a las analogías poéticas y a la lógica de la *metaforicidad*, me demoraré en este apartado.

Al hablar de la búsqueda de la identidad griega (del «verdadero rostro» de Grecia) en la estética¹⁵³, hay que volver indefectiblemente a esa *restancia* oriental analizada más arriba, a ese *συν* intraducible por los europeos en la medida en que no constituye una mimesis, no se deja reducir a un sentido exterior, no dobla nada. Si la estética determina —de modo siempre abierto— la esencia de lo griego es precisamente porque reproduce este mismo movimiento y presenta un carácter eminentemente oriental: alejándose de la imitación de lo real, o de su transmutación concreta, se limita a generar enigmas, imágenes *autoconstruidas* y *autoconstruibles* que, no dando a ver tras de sí sino un vacío, ponen en marcha un incesante desplazamiento tropológico que dibuja y genera *heliotrópicamente* lo *imposible* en el arco de su despliegue. El arte griego, la actitud griega en el arte, según Elitis, tiene

¹⁵³ Dimitris Dsiovas afirma que esta búsqueda de la identidad o de la grecidad auténtica en un estrato más profundo que el de la superficie de los hechos históricos implica ya una puesta en marcha del instinto, la capacidad visionaria o el espíritu, según los criterios del historicismo existencial de autores decimonónicos como Dilthey o Croce. Los griegos de la generación de Elitis, y otros en el pasado, no aspiran a encontrar su propia identidad o sus rasgos distintivos gracias al análisis científico, sino a la intuición estética o espiritual: esta actitud puede rastrearse «en los conceptos de tradición y de grecidad, entendidos no como fenómenos históricos tangibles, sino como coordenadas históricas subyacentes o como entidades abstractas intemporales accesibles por medio de la intuición o aprensibles estéticamente» («μέσα από τις έννοιες της παράδοσης και της ελληνικότητας, οι οποίες συστήνονται όχι ως απτά ιστορικά φαινόμενα, αλλά ως υπέρπουσες ιστορικές συνιστώσες ή ως αφηρημένες άχρονες οντότητες διαισθητικά προσεγγίσιμες και αισθητικά προσλήψιμες»), DSIOVAS, D. (2006), p. 17.

como principal característica su oposición a los modos inaugurados por el Renacimiento occidental: la imitación fraudulenta de la realidad que nos encierra en la lógica de un claroscuro sin salida, donde cada elemento representado tiene un correspondiente real, está *en lugar de* algo a lo que remite, y nos atrapa de este modo en el claustrofóbico circuito entre el significante —la imagen— y el significado —su referente—¹⁵⁴. Por el contrario, toda obra que quiera considerarse auténticamente griega, desde la Antigüedad hasta aquí, debe eliminar la instancia del referente y someternos al mecanismo de una *significancia* que es también un exceso y un cuestionamiento de nuestra propia realidad: la construcción de lo humano sobre un filo de traspaso, su articulación como *sobrehumanidad*. Lo cual equivale, lo hemos visto repetidamente, a sumergirnos en una *revelabilidad* que mantiene en una regeneración constante e iterable las dimensiones de la trascendencia o lo divino. Podemos extraer de aquí dos conclusiones: por una parte, es esta forma de expresividad griega lo que, no sólo para Elitis, sino también para Seferis, Ceotocás y otros miembros de su generación, constituye el hilo invisible e ininterrumpido que une, por encima o por debajo de la historia, sin servidumbre alguna respecto a ella, a los antiguos griegos con el pueblo actual¹⁵⁵; y, por otra, hay en la estética griega que se identifica con el concepto mismo de la nación un valor religioso que se corresponde a la perfección con el impulso de regeneración o *resacralización* de Occidente —dentro de una lógica judeocristiana, todo nuevo mesianismo procede de Oriente— que hemos encontrado ya en la poesía moderna y, más concretamente, en el núcleo de la poética elitiana. Todo ello, junto con la exclusión explícita de lo político y lo ideológico en beneficio de la ética, la *metaforicidad* y la estética en la comprensión de la grecidad, puede leerse en dos de los puntos previos del «Comentario al *Axion Estí*»: «5. Si existe una *expresividad* griega estable y permanente, ajena a los efectos negativos del tiempo y de la Historia (como se ha

¹⁵⁴ Una variante de todo esto, criticada también por Hölderlin, es la concepción neoclásica winckelmanniana del arte como imitación del canon de los antiguos. Ello equivaldría a considerar muerta la expresividad griega, es decir, incapaz de seguir generando productos por medio del gesto que puso en práctica en la Antigüedad. Gran parte del armazón teórico de los griegos en relación con su patria se vendría abajo de admitir esta posibilidad. Como antídoto, según vamos a ver enseguida, eliminan todos los lapsos históricos que pudieran separar estéticamente el clasicismo de nuestro tiempo: esos lapsos no existen, no al menos en Grecia, que se niega por ello mismo, por esa conservación ininterrumpida del espíritu originario, a crear un arte fundamentado en la melancolía, como hicieron los europeos. «Desde esta perspectiva Hölderlin juzga negativamente el comportamiento servil que guarda el neoclasicismo respecto a la antigüedad. Esclavitud, apoteosis de la erudición y de la pátina impostada que matan al arte al levantar falsos monumentos auráticos que cancelan la inventiva y la diferencia en nombre del canon fosilizado», JUANES, J. (2003), p. 99.

¹⁵⁵ Cfr. sobre esto DSIOVAS, D. (2006), p. 138. En otro punto de su obra, Dsiovas pone de manifiesto la concomitancia entre estética y nacionalismo en la medida en que se proyecta Grecia como forma artística autónoma o esencia autosuficiente con una coherencia orgánica, lo cual sustenta la fe idealista en lo puro, lo único y lo eterno, factores que afectaban ya a la consideración nacionalista de lo griego, *Ibidem*, p. 18.

demostrado en las artes plásticas, desde la Antigüedad hasta la hagiografía bizantina, y desde ahí hasta Ceófilos y los contemporáneos), ¿es acaso el momento de abstraerla de su funcionamiento estético específico y trasladarla al ámbito de la ética? / 6. En otras palabras, si lo que representa es un “planteamiento y relación de analogías”, ¿acaso los propios “planteamiento y relación”, aplicados a los problemas de la conciencia, pueden sugerir una Ética Nueva igualmente pura, sobria y libre, desligada de las Religiones (o, mejor, sustituta de las Religiones), hoy ausentes del horizonte humano?»¹⁵⁶. Es por todo ello, en especial por su furibunda oposición al Renacimiento¹⁵⁷ y lo que supuso en la configuración del arte occidental moderno, por lo que Elitis sitúa la expresividad griega entre la lista de manifestaciones del arte oriental¹⁵⁸. No solamente porque comparta sus premisas, sino sobre todo porque no

¹⁵⁶ «5. Αν υπάρχει μία ελληνική εκφραστική, σταθερή και μόνιμη και ανεξάρτητη από τις επιπτώσεις του χρόνου και της ιστορίας (όπως η πλαστική το έχει αποδείξει, από τους αρχαϊκούς χρόνους, ως την Βυζαντινή αγιογραφία κι απ’ αυτήν ως τον Θεόφιλο και τους Συγχρόνους), μήπως είναι καιρός να την αποσπάσουμε από την εξειδικευμένη αισθητική λειτουργία της και να την μετατοπίσουμε στον ηθικό τομέα; 6. Με άλλα λόγια, αν αυτό που αντιπροσωπεύει είναι μία “θέσις και σχέσις αναλογιών”, μήπως η ίδια “θέσις και σχέσις”, εφαρμοσμένη στα προβλήματα της συνείδησης, μπορεί να υπαγορεύει μίαν εξίσου καθαρή, λιτή και ελεύθερη Νέα Ηθική, άσχετη από τις Θρησκείες (ή αλλιώς υποκατάστατη των Θρησκειών) που σήμερα απουσιάζουν από τον ανθρώπινον ορίζοντα;», KEJAYOGLU, Y. (1995), pp. 33-34.

¹⁵⁷ Entre todos los elementos de la expresividad occidental que le parecen rechazables, Elitis destaca el espíritu del Renacimiento. En este pasaje de «Crónica de una década» en que relata su estancia europea entre 1948 y 1951 lo pone de manifiesto, haciendo hincapié en el aristotelismo realista que domina toda la experiencia occidental, y en las concomitancias que pueden existir, como mucho, entre los pocos heterodoxos de Europa y un cierto valor griego de los productos estéticos: «Occidente, aun en sus mejores momentos, aun en los más revolucionarios, ha sido aristotélico. No es que no funcionase en su interior el órgano perceptivo de lo trascendente, todo lo contrario; pero siempre sólo *de este lado*, nunca en absoluto *del otro lado* de la Maldición. Acaso porque, apenas había empezado a existir, un cristianismo increíblemente malinterpretado se había interpuesto entre él y Grecia. Me afané por aislar las excepciones, los escasísimos herejes de Europa, a los que atribuía las dimensiones desmesuradas que les prestaba mi admiración. En una palabra, me había convertido en un fanático. Me molestaban las iglesias góticas, los calculados jardines de Versalles, los vestigios de los Luises y los Napoleones, la lengua, a pesar de que —qué curioso— me había formado más en ella que en la mía propia. Por no hablar del Renacimiento. Ése era el gran enemigo. El gran falseamiento de un espíritu que se diría que en aquel momento confiaba su defensa a mis exiguas fuerzas» («Η Δύση, και στις καλύτερες στιγμές της, και στις πιο επαναστατικές, εστάθηκε αριστοτελική. Όχι ότι δε λειτουργούσε μέσα της το αισθητήριο του υπερβατικού —απεναντίας· αλλά πάντα και μόνο *εδώθε*, ποτέ και καθόλου *εκείθε*, απ’ την Κατάρτα. Ίσως επειδή, όταν είχε αρχίσει να υπάρχει, ανάμεσα σ’ αυτή και στην Ελλάδα είχε παρεμβληθεί ένας απίστευτα παρερμηνευμένος Χριστιανισμός. Πάσχιζα ν’ απομονώσω τις εξαιρέσεις, τους λιγοστούς αιρετικούς της Ευρώπης, που τους έδινε τις διαστάσεις τις υπερτροφικές του θαυμασμού μου. Κοντολογίς, είχα γίνει ένας φανατικός. Μου φταίγανε οι γοτθικές εκκλησίες, οι σχεδιασμένοι κήποι των Βερσαλλιών, τα κατάλοιπα των Λουδοβίκων και των Ναπολεόντων, η γλώσσα, μόλο που —τί περίεργο— μ’ αυτή περισσότερο παρά με τη μητρική μου είχα ανατραφεί. Αφήνω πια την Αναγέννηση. Αυτή ήταν ο μεγάλος εχθρός. Η μεγάλη παραχάραξη ενός πνεύματος, που, λες, την ώρα εκείνη εναπόθετε στις μικρές μου δυνάμεις την υπεράσπισή του»), ELITIS, O. (2000), pp. 446-447.

¹⁵⁸ En «El divisor c en la pintura contemporánea», opone explícitamente el arte minoico, egipcio, etrusco, griego hasta el siglo IV y bizantino, como poseedores de ese «divisor c» que significa a la vez *clasicismo* y *claridad* o pureza, a formas de arte negativas: romano, renacentista, impresionista, cfr. ELITIS, O. (1993), p. 190. Contra el claroscuro elogia también al arte etrusco en el poema de *María Nefeli* «Alta Tarquinia», que ya hemos visto, donde se relaciona esta forma abierta de representación no mimética con la inmersión en el archiespaciamento de la muerte o del signo, y con el acceso a

comparte una crucial que el Renacimiento europeo puso en boga: la autonomización del arte que, en un contexto en que las palabras y las cosas empiezan a desligarse, supone, según Elitis, su subordinación a la esfera del significado, su reducción a imitante de los sentidos o los objetos que otras disciplinas del saber surgidas entonces y reforzadas en la Ilustración, tales como la política, la Historia Natural, la ideología, la Anatomía, etc., le proponen como *lo real*. Por el contrario, su concepción del arte oriental y prerrenacentista¹⁵⁹ pone en la base de todas las demás

unas «terceras alturas» identificadas con el paraíso o la trascendencia; de esta expresividad emana también una ética apolítica, antihistoricista y pacifista, la posibilidad de construir una utopía sobre ella, cfr. ELITIS, O. (2002), pp. 400-404.

¹⁵⁹ Además de oriental, Elitis considera que el arte griego suprahistórico, su estética manifestada aquí y allá con ligeras variaciones, coincide básicamente con el impulso contracultural —contraoccidental y antirrenacentista— del arte de vanguardia, que debería buscar en Grecia a un precursor desconocido que ya practicaba desde siglos atrás todo aquello que después se ha considerado un ruptura crucial y una revitalización de la cultura europea. Ello se ve a la perfección en el ensayo que en 1973 Elitis dedicó al artista popular de Lesbos Ceófilos Jadsimijail, que representó uno de los fetiches de la Generación del 30 en su búsqueda de la auténtica tradición griega. Ceófilos es para Elitis el sostenedor en la sombra de la ancestral estética griega, desde una pertenencia al pueblo que le permitió mantener una obediencia genuina a los dictados de la raza o de la tierra. Es el continuador y el adaptador de un arte bizantino que no pudo tener su Renacimiento particular pues, como dice, el Imperio murió «sin tiempo para engendrar su propia Florencia». Y resalta su carácter oriental, así como su coincidencia con el espíritu del arte de vanguardia: «No lo recuerdo bien, pero creo que fue Élie Fauré quien dijo, hablando de Claude Monet y la influencia que habían ejercido sobre él los grabados japoneses: “El europeo actual, el impresionista, se afana por extraer de un instante de su pintura las miles de impresiones que ésta puede contener. Por el contrario, el artista oriental, esquemático, concentra en un instante de su pintura las miles de impresiones que ha recolectado ya dentro de sí a partir de otros tantos miles de instantes de su vida”. Ceófilos, no lo olvidemos, es en gran parte un oriental: de ahí no sólo su dificultad para adaptarse a la perspectiva, no sólo su amor por los colores claros, sino también su ternura hacia los pequeños paraísos naturales» («El pintor Ceófilos»: «Δε θυμάμαι πια καλά, νομίζω όμως ότι είναι ο Élie Fauré που το είπε, μιλώντας κάποτε για τον Claude Monet και την επίδραση που είχαν επάνω του οι γιαπωνέζικες λιθογραφίες: “Ο σύγχρονος Ευρωπαίος, ο εμπρεσιονιστής, αγωνίζεται να βγάλει από μία στιγμή της ζωγραφικής του τις χιλιάδες εντυπώσεις που είναι δυνατόν αυτή να περικλείνει. Απεναντίας, ο καλλιτέχνης της Ανατολής, ο σχηματικός, συγκεντρώνει σε μία στιγμή της ζωγραφικής του τις χιλιάδες εντυπώσεις που έχει κιόλας συγκομίσει μέσα του από χιλιάδες άλλες ανάλογες στιγμές της ζωής του”. Ο Θεόφιλος, ας μην το ξεχνάμε, είναι στο μεγαλύτερο μέρος του ένας Ανατολίτης: από κει όχι μόνο η δυσκολία της προσαρμογής του στη διάσταση του βάθους, όχι μόνο η αγάπη του για τ’ ανοιχτά χρώματα, μα και η τρυφερότητά του για τους μικρούς φυσικούς παραδείσους»), ELITIS, O. (2000), p. 298. Más adelante, Elitis se queja de que la vanguardia europea se volviera hacia el Lejano Oriente o hacia el África primitiva, y no hacia una Grecia (bizantina, contemporánea) que tenía más cerca y que podía considerar asimismo su precursora, entre otros en la figura de Ceófilos. Europa nunca ha sabido apreciar el valor del arte bizantino y posbizantino, y por otra parte el barbarismo del África o de los aborígenes australianos se conforma mejor con su carácter rompedor que la refinada herencia griega: «Es sin duda la reacción contra los principios oficiales del Renacimiento la que conduce a esto a los revolucionarios de Occidente; pero, a la vez, un deseo inconsciente de protestar por la alteración de la realidad circundante y de insuflar un poco de oxígeno con que evitar la asfixia. Es muy natural que se volvieran hacia las fuentes anteriores a Giotto, e incluso más atrás, a las ráfagas de aire fresco que resultaban para la vista los países fabulosos del Oriente. Lo hicieron saltando por encima de Bizancio y cayendo directamente sobre las estampas chinas y japonesas, después sobre las esculturas de los salvajes de África u Oceanía, cuando hubieran podido apoyarse —y extraer de ella inestimables lecciones sobre la composición y el color— en la densa herencia, rica en matices invisibles, que la tradición de la iconografía ortodoxa había acumulado en época bizantina y posbizantina. / Es extraño, es inexplicable, pero los artistas del mundo occidental se han mostrado siempre, y continúan mostrándose aún hoy, desoladoramente incapaces de acercarse al fenómeno que representa la tradición del medievo griego, con sus frescos deslumbrantes y sus coloridos iconos. Y,

producciones una estética (fundamentada en la *αίσθηση*, la sensación, que *es* Grecia antes que nada) a imagen de la cual, gracias a la *metaforicidad* que la inscribe y que se manifiesta en un determinismo analógico surgido de la tierra o del «espíritu de la raza», ha de configurarse la política, la ética, la ideología, la religiosidad o el saber, sin distinciones. Lo que Elitis añora del arte premoderno es, por tanto, el organicismo que sí encuentra en Grecia y en sus formas de expresión, la imbricación ineludible de una expresividad con el catálogo de lo real, que surge o se desencadena —o al menos lo atraviesa sin subordinaciones jerárquicas— desde esa membrana de la representación que es incremento de sentido o *re-velación* de la alteridad (y no un ornamento prescindible, en cuanto doblez de algo que *ya existe*, en el sistema de la cultura y de la percepción). En el mantenimiento de esta organicidad que el arte griego propicia o pretende, Elitis encuentra varios beneficios: si es la estética la que prefigura el espacio de lo político o la organización colectiva gracias al gesto metafórico que la domina —y que es preciso identificar con la *metaforicidad* que define a Grecia y que se manifiesta, entre otras cosas, en las analogías entre sus diversos ámbitos, en especial naturaleza y cultura—, no sólo es posible prescindir de la ideología o la política en tanto tal, sino que el artista —el Poeta— tendrá un papel destacado y un poder singular en el seno de la comunidad, como detentador de las bases que la inscriben y la configuran: nadie conocerá como él qué es lo verdaderamente griego y qué conviene más a un pueblo determinado no por su

ya sea porque les repele externamente la forma dogmática, o, internamente, el concepto de una disciplina ajena a su temperamento, han preferido abrazar la bárbara frescura de los salvajes, que se adaptaba mejor —eso es cierto— a su talante revolucionario. Ceófilos, por su parte, ignorante de todo, y en un momento en que el relevo del Helenismo de un siglo a otro corría peligro de interrumpirse, entró en escena con los únicos valores que le resultaban accesibles y familiares. Y, profundizando en su tradición, fue casualmente a dar al mismo espacio de la expresión pura al que llegaron sus colegas extranjeros por la vía contraria, la de oponerse a la suya» («Είναι βέβαια η αντίδραση προς τις αξιωματικές αρχές της Αναγέννησης που καθοδηγεί σ' αυτό τους επαναστάτες της Δύσης· αλλά, μαζί, μία υποσυνείδητη επιθυμία να διαμαρτυρηθούν για την αλλοίωση της πραγματικότητας γύρω τους και να σφηνώσουν πνεύμονες υγείας για ν' αποφύγουν την ασφυξία. Ήτανε πολύ φυσικό να στραφούν στις πριν από τον Τζιόττο πηγές, κι ακόμα πιο πίσω, στις δροσιές που ήξερε να φέρνει το μάτι από τις χώρες τις παραμυθένιες της Ανατολής. Το έκαναν μ' ένα διασκελισμό που άφησε απ' έξω το Βυζάντιο. Πάτησαν ευθύς στις εσάμπες της Κίνας και της Ιαπωνίας, αργότερα και στα γλυπτά των αγρίων της Αφρικής ή της Ωκεανίας, τη στιγμή που θα μπορούσαν ν' ακουμπήσουν —και ν' αντλήσουν ανεκτίμητα διδάγματα για τη σύνθεση και το χρώμα— στην πυκνή παρακαταθήκη, την πλούσια σε αποχρώσεις αφανείς, που είχε σωρέψει η παράδοση της ορθόδοξης εικονογραφίας στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους. / Είναι περίεργο, είναι ανεξήγητο, αλλά οι τεχνίτες του δυτικού κόσμου έδειξαν ανέκαθεν, κι εξακολουθούν ίσαμε σήμερα να δείχνουν, μία τρομαχτικήν αδεξιότητα στο πλησίασμα του φαινομένου που αντιπροσωπεύει, με τις θαμπωτικές της τοιχογραφίες και τις βαθύχρωμες εικόνες της, η παράδοση του ελληνικού μεσαιώνα. Κι είτε γιατί τους απώθησε απ' έξω το δογματικό σχήμα είτε από μέσα η αντίληψη μίας πειθαρχίας ξένης προς την ιδιοσυγκρασία τους, ασπαστήκανε προθυμότερα τη βάρβαρη δροσιά των αγρίων που ταίριαζε πιο καλά —αυτό είναι αλήθεια— στην επαναστατική τους διάθεση. Από το δικό του μέρος, ο Θεόφιλος, ανίδεος για τα πάντα, και σε μία στιγμή που η σκυταλοδρομία του Ελληνισμού από τον ένα στον άλλον αιώνα κινδύνευε να διακοπεί, μπήκε στη μέση με τις μόνες αξίες που του ήτανε προσιτές και οικείες. Και του έλαχε, από το πολύ να εμβαθύνει στην παράδοσή του, να βγει στο ίδιο ξέφωτο της καθαρής έκφρασης που βγήκανε και οι επίσημοι ξένοι συνάδελφοί του —αυτοί βέβαια από το πολύ ν' αντιστρατεύονται τη δική τους»), *Ibidem*, pp. 302-303.

condición de ciudadanía sujeta a los derechos y deberes de una legislación institucional, sino por sus obligaciones con el *ductus* escritural que prescriben la tierra y una expresividad *atópica* y suprahistórica; si con esto se desliga ya de las Luces y su herencia principal, la democracia burguesa —pero no menos de las reacciones ideológicas posteriores, o incluso de su derivación en el llamado Estado del bienestar¹⁶⁰—, una concepción orgánica, alejada del historicismo, del arte griego, le permite asimismo eludir la melancolía moderna que opera ya en el término mismo de Re-nacimiento: la estética griega no es un producto de la historia o el retorno de un pasado que había quedado clausurado, sino una potencia dinámica *contra* la historia que no sufre interrupción o lapso alguno, que es, en todo caso, el lapso mismo, el *hiato*, a través del cual es posible escapar a la linealidad teleológica del tiempo occidental. La reivindicación de una estética griega como fundamento del «verdadero rostro» del país contra las imágenes europeas y neoclasicistas que lo han tergiversado tiene, por tanto, el objeto de negar el valor de canon muerto, abandonado y mimetizable que éstas le atribuyen, y rechazar la necesidad de ningún Re-nacimiento o *neo*-clasicismo entendido como recuperación epigonal de la grecidad, por cuanto eso que se admira en el pasado no ha quedado interrumpido jamás, sino que ha continuado activo a lo largo de las peripecias del helenismo, adoptando formas distintas en cada caso, e, incluso, opera aún sin distinciones sustanciales en todas las manifestaciones auténticas de su expresividad. Si acudir a Grecia, como he dicho al principio de este capítulo, es regresar a Grecia incluso para Elitis, si Grecia es en sí misma un retorno constante, lo es no en la medida en que recupera un elemento irremisiblemente perdido en el pasado remoto, *trayéndolo al presente*, sino en el sentido en que la grecidad es constante *reorigen*, retorno ininterrumpido al *punto cero* de la historia y, sobre todo, legibilidad simultánea, en cada uno de sus productos, sus instantes o sus manifestaciones, de todos los fenómenos surgidos bajo su nombre a lo largo de los siglos.

A pesar de lo cual, ¿no es esta posición que atribuye a Grecia un carácter predominantemente estético deudora en el fondo de las imágenes neoclasicistas que

¹⁶⁰ En una prosa que veremos más adelante con motivo de las reflexiones en torno a la lengua y la escritura griegas, Elitis se lamenta de que el pueblo haya accedido a la categoría de pequeñoburgués olvidando sus obligaciones con una ortografía del helenismo que emana directamente de la tierra. Modernizarse o acceder a la prosperidad ha supuesto para el pueblo alejarse de la condición ascética, sobria, del alma griega, expansión analógica de la naturaleza del país. La pobreza es, en cierto sentido, pues, un requisito para no traicionar a la patria y sus corrientes más profundas. La faceta del mito del Poeta que, según vimos más arriba, pinta a Elitis como un individuo frugal capaz de subsistir con lo mínimo *pese a su fama* y su condición de artista —lo cual significa una renuncia, dadas las prebendas que podría obtener de esta superioridad ontológica—, tiene por objeto sin duda resaltar su coherencia con esa grecidad orgánica a la que hace referencia en diversas ocasiones. Queda obviado, por supuesto, el hecho de que su célebre pequeño piso de cincuenta metros cuadrados se encontraba en el mejor barrio de Atenas, y de que todos sus ingresos, antes que de la poesía, provenían de las empresas familiares, que le permitieron vivir desde su juventud sin horarios, obligaciones ni apuros económicos.

Europa elaboró de ella? ¿No la reducía el neoclasicismo, precisamente, a una dimensión estética por encima de la política, la filosofía, u otras disciplinas del saber? Si Winckelmann pensaba en Grecia como un catálogo perfecto de obras de arte sublimes que copiar en el presente con la conciencia de que el impulso que las produjo había desaparecido para siempre, entre los románticos alemanes, herederos en gran medida de esta visión, se trataba ante todo de un tiempo mítico de plena realización de lo humano a través de la belleza plástica, de una utopía estética que se debía intentar resucitar. Schiller en especial concebía lo griego, en términos sorprendentemente semejantes al Elitis del *Axion Estí*, como una fusión determinista entre naturaleza y cultura —contra la escisión que entre estas dos esferas vive el hombre moderno—, una idea surgida del encuentro perfecto entre ética y estética¹⁶¹: en definitiva, una utopía realizada de modo espontáneo en un pasado remoto que la modernidad podría tratar de recuperar, pero siempre bajo el signo de la artificialidad y el simulacro. En sus cartas *Sobre la educación estética del hombre* (1794-1795), Schiller mantiene no obstante una posición cercana a la de Elitis y sus compañeros de generación: Grecia fue un estado estético o tercer estado donde la belleza y la imaginación resultaban el camino hacia la libertad¹⁶², así como la base de toda articulación social o política, que por eso mismo, por emanar de los principios expresivos y del valor de equilibrio entre lo humano y lo trascendente que posee el arte, eran infinitamente justos. Es objetivo del presente, del nuevo arte surgido al inicio de la modernidad, reconstruir esta «república estética». Según Ceódoros Papangelís, el cosmos textual de la grecidad que Elitis construye en «El Gloria» del *Axion Estí* a base de signos, productos culturales, sensaciones o instantes, es en todo comparable a una de estas repúblicas estéticas, un territorio hecho de lenguaje en el cual lo estético es condición necesaria y previa de la libertad política¹⁶³. Podríamos decir sin temor que lo que en los románticos alemanes es una utopía remota, añorada y susceptible de recuperación *neoclasicista*, en los autores griegos de la Generación del 30 es la realidad presente, nunca interrumpida —sino, como mucho, fuera de foco para Occidente durante siglos— de una Grecia concebida como *#Topía* estética, realización inagotable de una belleza *sobre-natural*, artificialmente producida, que se manifiesta en su propia naturaleza —la cual posee el carácter espectral y *atópico* de lo artístico— como una obra de arte en contacto *heliotrópico* y representativo con

¹⁶¹ «La meta ideale è così preferibile a quella naturale: l'arte della limitazione, la plastica, cede il posto all'arte dell'infinito, l'arte poetica. L'uomo greco traduceva un senso, l'uomo moderno lo costruisce. Qui risiede l'implicazione morale del genio sentimentale che guarda in avanti con la consapevolezza di una doppia lontananza: la natura e l'antico», MECACCI, A. (2002), p. 12.

¹⁶² Un lugar en que, usando terminología iluminista o milenarista, «el impulso estético trabaja en silencio “en la construcción de un tercer reino jovial de juego y apariencia, en que el hombre... quede liberado de todo lo que pudiera llamarse restricción”», ABRAMS, M. H. (1992), p. 353.

¹⁶³ PAPANGUELÍS, C. (2001), pp. 130-131.

una alteridad indecible. Sin el esfuerzo de una recuperación contra las condiciones de la época, Grecia es *ya* espontáneamente eso que los alemanes teorizaron siglo y medio antes; no ha dejado jamás de serlo¹⁶⁴. Pretende serlo, de hecho, *contra* la imagen que éstos, discípulos a medias de Winckelmann, habían proyectado sobre ella, pero en ese intento los autores griegos acaban por suscribir plenamente dicha imagen, que, convenientemente actualizada y despojada de su distancia irreductible con el presente, sirve para caracterizar a un Estado moderno anhelante de dotarse de rasgos distintivos y factores de superioridad estético-moral con que, por una parte, paliar su debilidad política, territorial, demográfica y económica y, por otra, presentarse a Europa sobre un espejo a la vez reconocible e irreconocible para ella. Se diría que se trata de una de las manifestaciones del juego de inclusión-exclusión que, bajo la forma de una dialéctica irresuelta entre ausencia y presencia, hemos visto dominar la poética de Elitis en diversos sentidos. Sea como sea, Grecia es ante todo el lugar en que la *physis* es ya elaboración estética —de ahí también el dominio absoluto de la *metaforicidad* en Elitis desde los estratos más simples del ser: todo, incluso lo natural, incluso el sol, es ya metáfora de una instancia anterior, representación sin referente cognoscible—, perfección *sobre-natural*, y sobre ese proceso analógico o representativo se construye toda la nación como sistema de remisiones deterministas en abismo. No hay, en consecuencia, hiato entre naturaleza y cultura: ambas, en lo que tienen de griego, constituyen precisamente ese *hiato* de la correspondencia o el traspaso, el intervalo mismo de la analogía, o bien responden conjuntamente a una instancia anterior, a una prescripción estética que les dicta una expresividad común. Política, poesía, arte, literatura, lengua, ética, paisaje, arquitectura, etc., funcionan en Grecia sobre el eje de un mismo *haz*, gobernados por un solo gesto o *ductus* desencajante fuera del cual la grecidad no puede darse según su «verdadero rostro». Dicho gesto, por lo demás, tiene el carácter de un *punto exacto* que equilibra lo humano, como vimos antes, sobre el balcón de su *sobrehumanidad*, en el filo de un *himen atópico* que contribuye a la concepción de Grecia como *#Topía*. Es el no lugar que sin embargo se ha convertido en el Lugar, la superficie de mostración, como si se tratara de una pantalla finísima, de lo

¹⁶⁴ Sin embargo, surge aquí una duda y una objeción profundas, que he esbozado ya más arriba: si este es el espontáneo «verdadero rostro» de Grecia, persistente a lo largo de siglos y vaivenes históricos hasta hoy, subyacente incluso a ellos, ¿por qué sería preciso *recuperarlo*? La nueva poética de los autores de la Generación del 30, y en especial de Elitis, tiene por objetivo algo que ellos mismos, en su crítica a la concepción neoclasicista de lo griego, han declarado innecesario: regenerar la nación, hacerla retornar, de acuerdo con su verdadera expresión, a su plenitud. Una escisión previa, tan profunda como la que Occidente atribuye a la cesura entre la Grecia clásica y la modernidad, se deja leer ahí. Será precisamente la poesía o el lenguaje estético de la vanguardia el que (re)construya la nación, actuando en contra de todas las premisas que lo hicieron surgir en Europa, donde su máxima aspiración era precisamente desarticular el entramado social burgués que tenía a la nación como culminación y emblema. Acerca de esta (re)construcción en Elitis, cfr. LEONDI, Á. (1998), p. 277.

trascendente o lo inverosímil, a la par espacio blanco para la inscripción e inscripción blanca que abre a la *revelabilidad* de lo sagrado y nos permite esperar, en un espacio de adviento que evoca el desierto previo a la revelación, el surgimiento de(l) Dios que nace precisamente de esta espera.

Existe una absoluta coherencia entre esta concepción de Grecia como el blanco suspendido entre lo temático y lo formal¹⁶⁵, a la par anterior y posterior, *reorígen* y desencadenante imaginal de toda sacralidad, y su carácter eminentemente estético. Como vimos antes, si Elitis estetiza Grecia es en la medida en que la convierte en *αἴσθησις*, sensación. En ello se encuentra una de las claves de su *atopización*: devenida forma del *hiato*, Grecia se construye sobre la operación de ilegibilidad desencajante de este blanco que, en su expansión circular, elude ya y supera toda determinación *tópica*, temporal, histórica, política o geográfica, y suscita toda una serie de escrituras *espectrales*, sin referente externo, presas de la *significancia*, que configuran la nación. Si constituye una forma del arte o incluso una *#Topía* estética, no es sólo porque sea capaz de generar obras excelentes, sino ante todo porque constituye un producto de la *imaginación* —la facultad estética por excelencia—: es en la circulación imaginal, en el rosario de representaciones vacías que pone en marcha la vaciedad de la *αἴσθησις* blanca —su irreductibilidad a sentido—, en el retejerse rizomático de los signos que se origina sin fin en esa confrontación primordial (donde todo origen, no obstante, es ya *reorígen*), donde reside verdaderamente Grecia¹⁶⁶. Concebida pues como un tránsito, Grecia se convierte en una expresividad, en el gesto de una *metaforicidad* que es también un exceso del sentido y de la identidad. Es así como se dobla entre una *mimesis de lo imposible* en tanto operación procesual —*re-velación* constante de lo *imposible* en un devenir *heliotrópico*— y *mimesis de lo imposible* en tanto objeto dinámico sobre la cual ese intercambio incesante *tiene lugar*. Es así también como Grecia puede ser concebida como el ámbito mismo de la *poiesis*, y como la indecible línea de una *autoconstruibilidad* que la divide sin solución entre proceso y objeto, sin que en cualquier caso se pueda hablar nunca de *telos*. Grecia es fundamentalmente *eso* que está actuando en el arte, y que Hölderlin entendía como oposición armónica de contrarios, dialéctica irresoluble de la belleza, combinación pues entre lo orgánico y lo aórgico, lo finito y lo infinito, lo real y lo imposible. De ahí que las reflexiones

¹⁶⁵ Dimitris Dsiovas se ha referido a la concepción crecientemente formal de Grecia en el modernismo: «Whereas in the past Greece was understood as a content, modernists appreciated it more as a form with their emphasis on style, light and landscape», DSIOVAS, D. (1997), p. 2. Señala también, en el mismo punto, la tendencia del nacionalismo griego a entenderla como una forma estética.

¹⁶⁶ Un ejemplo perfecto al que nos hemos referido una y otra vez es el cosmos textual bajo el que Grecia se muestra en «El Gloria» del *Axíon Estí*, territorio exclusivo de la escritura, la sensación y, en definitiva, la estética, que trasciende con su verdad suspendida entre lo real y lo trascendente las determinaciones sociopolíticas, ideológicas, geográficas o históricas del helenismo.

sobre Grecia en Elitis, como ha señalado Elena Cutrianu, se den preferentemente en sus textos sobre arte¹⁶⁷.

Lejos de constituir un *corpus* cerrado y autosuficiente como tal¹⁶⁸, Grecia es en consecuencia un gesto inmaterial, una operación dinámica de traspaso que no podría clausurarse jamás, sino que se acrecienta virtualmente, incapaz de reposar, como un cuerpo, sobre la determinación exclusiva de un *lugar*. Incluso en su dimensión natural o paisajística es, gracias a su comunicación e intercambio incesante con la alteridad —Grecia y el Egeo son el templo central del mundo, el *ónfalos* a través del cual el dios habla sólo a aquellos que son capaces de entender sus abstrusos mensajes—, *algo más* y *algo menos* que un *lugar*, una transposición metafórica de cierta inaprensibilidad —acaso la transparencia o cualquier forma semejante de la huella— que no cesa de desencajarla. Es la relación con una instancia previa que prescribe los modos de expresión apropiados según un determinismo herderiano que construye, desde la sensación, una suerte de organismo en progreso¹⁶⁹. Y, por ello mismo, por su carácter de relación y tránsito, se disemina entre lo anterior y lo posterior, entre lo perceptible y lo imperceptible, se determina como un *entre* irreductible a presencia: es a la vez la huella que prescribe todo fenómeno de verdad griego y se dibuja *heliotrópicamente* tras su serie, y el conjunto de las manifestaciones de esta estética que se ven compelidas a obedecer a una llamada radicalmente ajena y anterior. Origen y producto, se comporta como el sol en sus retracciones.

Gravitando sobre la órbita de este gesto o eje de traspaso y *metaforicidad*, lo griego en cualquier caso se configura sobre el sistema de una férrea obediencia a cierta centralidad que, equiparable al sol que gobierna la estructura metafórica e imaginal del poema, tal como vimos en el capítulo anterior, se encuentra siempre en fuga o en construcción, imposible de aprehender y *consignar* a modo de norma fija e imitable. Lo griego es, de hecho, la resistencia a toda mimesis convencional¹⁷⁰. En la evanescencia antihistórica e indeterminable que subyace a todo este *sistema* de

¹⁶⁷ CUTRIANU, E. (2002), p. 221.

¹⁶⁸ Según ha afirmado Ártemis Leondí a propósito del *Axion Estí*, cfr. LEONDÍ, Á. (1998), p. 279.

¹⁶⁹ Pues es innegable que actúa aquí una noción, inherente a gran parte de los nacionalismos de estirpe romántica —y desde luego al nacionalismo griego—, de organicismo, como ha señalado Dimitris Dsiovas en «The Organic Discourse of Nationistic Demoticism: A Tropological Approach», ALEXIOU, M. y V. LAMBROPOULOS (1985), pp. 263-265.

¹⁷⁰ En el ensayo de 1946 «Las iconografías del General Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos», leemos: «Si existe un lugar sobre la tierra en que todos los factores que contribuyen a la creación, tanto naturales, nacionales, raciales, como históricos, conspiran para la existencia de un arte puramente antimimético —en sus bases fundamentales—, ese lugar es el Mediterráneo oriental, ese lugar es Grecia» («Αν υπάρχει ένας χώρος επάνω στη γη, όπου όλοι οι παράγοντες, όσοι συντελούν στη δημιουργία, φυσικοί, εθνικοί, φυλετικοί, ιστορικοί, συνηγορούν για την ύπαρξη μίας τέχνης —στις θεμελιακές της βάσεις— καθαρά αντιμιμητικής, ο χώρος αυτός είναι η Ανατολική Μεσόγειος, ο τόπος αυτός είναι η Ελλάδα»), ELITIS, O. (2000), p. 543.

fundación nacional sobre lo estético cabe leer, no obstante, un populismo¹⁷¹ que en Grecia tenía ya una larga trayectoria, en especial en el llamado «demoticismo» que había reivindicado durante décadas, contra la fosilización de la cultura en los modos expresivos y la lengua artificial y arcaizante promovida por las élites políticas e intelectuales, la *autenticidad* del pueblo, su registro lingüístico y sus producciones artísticoliterarias. Es evidente que este impulso demoticista es el que conduce a los jóvenes de la Generación del 30 a buscar, en la restauración de una estética *genuinamente* griega, el «verdadero rostro» del país. Esa restauración es antes que nada una obediencia, la obediencia a las prescripciones del centro o la sensación ahistórica e ilocalizable que acabo de mencionar, los cuales adquieren demasiado a menudo la forma de un «alma del pueblo» traicionada por las élites prooccidentales. Estos nuevos artistas afirman venir a devolverle la voz a través, por supuesto, de las suyas propias, y a través, aunque lo nieguen en una prestidigitación de dudosa habilidad, de estéticas aprendidas en Europa. La fetichización de Ceófilos Jadsimijaíl¹⁷², artista del pueblo analfabeto y pobre, completamente espontáneo en su expresividad y, por ello, respetuoso de la diferencia griega, se enmarca en este mismo proceso. Devolverle la voz —por medio de sus propios ensayos, como el que Elitis le dedicó en 1973 o Seferis en 1947—, es no sólo aliviar una mudez y una subordinación de siglos (la imagen del intelectual que libera a su pueblo tanto de tiranías extranjeras, físicas o morales, como de sometimientos a élites políticoculturales que, además de no entenderle, son espiritualmente inferiores a él es inconfundiblemente romántica, superada largamente ya en las fechas en que esto se produce), sino además proveer las bases de un nuevo arte griego, éste sí auténtico, éste sí obediente a las prescripciones de la raza: «Porque para nosotros Ceófilos, realmente, aun cuando sea sobre todo el poeta-pintor con virtudes muy concretas que examinaremos a su debido tiempo, es algo más: es el hombre-nexo, el conector vivo que nos une a la parte más auténtica de nuestro ser desconocido. Es una especie de “nudo” en el que se producen los cruces emocionales de una colectividad que ha permanecido muda durante siglos. Es incluso —si esto puede decirse— el

¹⁷¹ Si atendemos a la definición que de su objetivo ha dado Ártemis Leondí, refiriéndose también a la estetización elitiana de Grecia: escapar del peso de la historia y de la política apelando a la belleza, sencillez, integridad e inocencia de una supuesta comunidad nacional, cfr. LEONDÍ, Á. (1998), p. 297.

¹⁷² Al igual que de otras figuras comparables, como Macriyanis, el héroe de la guerra contra los turcos de 1821 que, tras aprender a leer y escribir siendo ya adulto, publicó unas *Memorias* (*Απομνημονεύματα*) en un registro lingüístico desmañado y espontáneo, alejado completamente de la rígida y artificial lengua oficial (la arcaizante y *purificadora* *cazarévusa*) del Estado, que los miembros de la Generación del 30 glorificaron por su inmediatez y autenticidad antiintelectual, por su respeto a los preceptos estéticos de la grecidad más profunda. No faltan referencias lingüísticas a Macriyanis en el *Axion Estí*. Es de destacar también la prosa de Elitis «Las iconografías del general Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos», de 1946, donde no sólo se habla abundantemente del helenismo sino que se ensalza a otra figura semejante, la del pintor Panayotis Sografos, antecedente del propio Ceófilos en su concepción *naïf* del arte.

compendio, el diagrama de los impulsos expresivos de la Raza. Y, precisamente porque sabe conciliar tan bien la pasión poética con la plástica, porque su mundo, sin perder en ningún momento un ápice de la grandeza de la creación personal, encierra en sí también los valores de la creación impersonal y colectiva, acaba por ocupar en la historia de las formas sensibles una posición equivalente a la que ocupan en la historia de las formas inteligibles nuestras canciones populares: se convierte, en definitiva, en una fuente tardía pero pura para nuestras nuevas corrientes pictóricas»¹⁷³. La mera existencia de Ceófilos y otros como él o, más aún, su recuperación a manos de los nuevos poetas, constituye la dicha de un regreso, el restablecimiento en sus derechos de unas formas que han permanecido temporalmente oscurecidas por las connivencias extranjerizantes de unas élites que han tergiversado y traicionado el espíritu de su nación —también, desde luego, en las modalidades políticas que han importado—, impidiendo al pueblo y a la misma tierra expresarse: «La voz griega la mantienen aquí unos pocos pintores de iconos y bastantes artesanos del pueblo, como Panayotis Sografos, u otros, aún más humildes, de los cuales no conocemos siquiera los nombres. Entre tanto, el Norte, ayudado por los bávaros de la monarquía y los intelectuales griegos formados en las academias extranjeras, hace descender sus negras nubes hacia el sur. Es la época en la que triunfa la columna falsa, la clámide, la rosa de papel y el Eros con dos alitas. La distancia entre todo esto y los plátanos, las iglesias, los barcos, las casas y los bordados del pueblo es colosal. [...] La tierra ática, el Egeo, no encuentran a un hombre que refleje su esencia con un gesto espontáneo»¹⁷⁴; o bien, incidiendo en la llegada de Ceófilos como una suerte de Mesías que libera la expresión del helenismo en el mismo grado en que las vanguardias liberan la expresión artística europea:

¹⁷³ «El pintor Ceófilos»: «Γιατί πραγματικά ο Θεόφιλος για μας, όσο κι αν είναι βασικά ο ποιητής-ζωγράφος με τις συγκεκριμένες αρετές, που θα εξετάσουμε όταν έρθει η ώρα, είναι και κάτι παραπάνω: είναι ο άνθρωπος-σύνδεσμος, η ζωντανή παύλα που μας ενώνει με την πιο αυθεντική πλευρά του αγνοημένου εαυτού μας. Είναι ένα είδος “κόμβος” όπου γίνονται οι αισθηματικές διασταυρώσεις ενός συνόλου που έμεινε επί αιώνες άφωνο. Είναι ακόμα —αν μπορεί να το πει αυτό κανένας— η περίληψη, το διάγραμμα των εκφραστικών ορμών του Γένους. Και επειδή ξέρει να συμφιλιώσει τόσο καλά το ποιητικό πάθος με το πλαστικό· επειδή ο κόσμος του, χωρίς να χάνει ούτε στιγμή τίποτα από το κύρος της προσωπικής δημιουργίας, περικλείνει μέσα του και τις αξίες της απρόσωπης και της ομαδικής —έρχεται να πάρει στην ιστορία των αισθητών μορφών την ανάλογη θέση που κατέχουν στην ιστορία των νοητών μορφών τα δημοτικά μας τραγούδια: να γίνει, δηλαδή, μία αργοπορημένη αλλά καθαρή πηγή για τις νέες ζωγραφικές μας κατευθύνσεις», ELITIS, O. (2000), pp. 290-291.

¹⁷⁴ «El arte griego contemporáneo y el pintor N. Jadsikiriacos-Guicas»: «Την ελληνική φωνή εδώ τη διατηρούν λιγοστοί αγιογράφοι και κάμποσοι τεχνίτες του λαού, όπως ο Παναγιώτης Ζωγράφος, ή άλλοι, ταπεινότεροι ακόμη, που δε γνωρίζουμε ούτε καν τα ονόματά τους. Στο αναμεταξύ, ο Βορράς, βοηθημένος από τους Βαυαρούς της Αντιβασιλείας και τους σπουδασμένους στις ξένες ακαδημίες Έλληνες λογίους, κατεβάζει ολοένα τα θολά του σύννεφα κατά το Νότο. Είναι η εποχή όπου θριαμβεύει η ψεύτικη κολόνα, η χλαμύδα, το χάρτινο ρόδο, και ο Έρως με τα δυο φτερά. Η διάσταση ανάμεσα σ’ αυτά και ανάμεσα στα πλατάνια, στις εκκλησιές, στα καράβια, στα σπίτια και στα κεντήματα του λαού, είναι κολοσσιαία. [...] Η αττική γη, το Αιγαίο, δε βρίσκουν έναν άνθρωπο ν’ αποδώσει την ουσία τους με μίαν άμεση χειρονομία», *Ibidem*, pp. 552-553.

«Desgraciadamente, no podemos decir lo mismo de las artes plásticas. La secuencia en este caso se interrumpió bruscamente y el regreso a las fuentes, dentro del clima extranjerizante que rodea al nuevo Estado griego, parece complicado. Las visiones de Macriyanis, que *hablan correctamente*, chocan con el desprecio. Y los jóvenes no tienen otra alternativa que expresarse dentro del marco estético que, junto con los proyectos legislativos, viene de fuera. Por supuesto, las fuertes personalidades que trabajaron en el recién inaugurado camino generaron una nueva tradición en absoluto despreciable. Pero era imposible que el sentir popular se amoldara a ella. Discurría bajo tierra y en paralelo, hasta que un día fue a estallar en el alma de un hombre sencillo. Así, porque sí. Como le gusta elegir y expresarse en los momentos críticos a la naturaleza primera de las cosas. En pleno siglo XX. En un período en que también fuera de Grecia el arte corría el riesgo de quedar reducido a mero ejercicio intelectual y, en Grecia, perdía cada vez más el contacto con el color, la forma y el contorno psíquico que tienen las cosas amadas»¹⁷⁵.

Ha sido precisamente el arte popular, alejado de la mimesis o de la copia bastarda de los modelos antiguos, el que ha conservado la potencia sustancialmente griega que operaba en el clasicismo, ese centro al que tanto entonces como ahora los auténticos griegos obedecen en sus más diversas realizaciones. De ahí que la generación de Elitis se considere la verdadera resucitadora de la identidad profunda del helenismo en su reivindicación de esta verdad fundamental: «Así pudimos ver mejor nuestra identidad real. Y esto hay que entenderlo bien. Es decir, lo que admiramos en el apogeo del arte griego no es lo que los occidentales continuaron con las columnas y las metopas de sus palacios. Es lo siguiente: lo griego como modo de ver y hacer las cosas, en mi opinión, tuvo continuidad única y exclusivamente en nuestra cultura popular. Quiero decir que el patio de una casa con sus escalones de piedra, sus muros encalados, los geranios en la lata, o el claustro de un monasterio con su pozo, con las celdas, con las galerías, está mucho más cerca del espíritu que engendró los Apolos y las Victorias o los Ceomítors y los Santos que las escenas

¹⁷⁵ «El pintor Ceófilos»: «Το ίδιο δεν μπορούμε, δυστυχώς, να πούμε για τις εικαστικές τέχνες. Ο ειρμός εδώ έχει κοπεί κάπως απότομα και η ανασύνδεση με τις πηγές, μέσα στο ξενότροπο κλίμα που περιβάλλει το νέο ελληνικό κράτος, μοιάζει προβληματική. Τα οράματα του Μακρυγιάννη, που *μιλούν σωστά*, συναντούν την περιφρόνηση. Και οι νέοι δεν έχουνε άλλο τρόπο να εκφραστούν παρά μέσα στα αισθητικά πλαίσια που, μαζί με τα σχέδια των νόμων, έρχονται απ' έξω. Βέβαια, οι ισχυρές φυσιογνωμίες που δούλεψαν μέσα στον καινούριο ανοιγμένο δρόμο δημιουργήσανε μία νέα παράδοση διόλου αξιοκαταφρόνητη. Μα το λαϊκό αίσθημα ήταν αδύνατον να συμφιλιωθεί μαζί της. Κυλούσε υποχθόνια και παράλληλα, ώσπου μία μέρα ήρθε να ξεσπάσει με την ψυχή ενός απλοϊκού ανθρώπου. Έτσι. Όπως αγαπά να διαλέγει και να εκδηλώνεται στις κρίσιμες στιγμές η πρώτη φύση των πραγμάτων. Καταμεσής του 20ού αιώνα. Σε μία περίοδο που, και έξω απ' την Ελλάδα, η τέχνη κινδύνευε να καταντήσει ένα γύμνασμα διανοητικό και που, μέσα στην Ελλάδα, έχανε ολοένα και περισσότερο την επαφή της με το χρώμα, τη μορφή και το ψυχικό περίγραμμα που είχαν τα αγαπημένα πράγματα», *Ibidem*, pp. 294-295.

bucólicas y los angelotes rosados que hicieron los maestros del Renacimiento»¹⁷⁶. No ha sido en consecuencia en las reflexiones de los neoclasicistas europeos, ni en sus prospecciones filológicas, donde el espíritu de la Grecia suprahistórica ha salido de nuevo a la luz, sino en el redescubrimiento de una estética sepultada bajo capas de intelectualismo estéril y en la reflexión de tono hölderliniano llevada a cabo por Elitis y sus contemporáneos. Como si se tratara de un tesoro intacto, ellos han logrado fijar las miradas en esa instancia indecible que cambia proteicamente de envoltorio con las épocas¹⁷⁷, que no se deja atrapar, y que se denomina en ocasiones, siguiendo los preceptos del nacionalismo romántico y herderiano, el «alma del pueblo». Hay evidentemente un profundo idealismo en la postulación de esta suerte de modelo inmutable y suprahistórico del helenismo¹⁷⁸. Se compagina de modo precario, incluso, con la concepción de Grecia como *autoconstruibilidad* procesual y dinámica basada en el hölderliniano y heraclíteo *ἐν διαφέρον ἐαυτῷ*. Lo cierto es que esta múltiple entidad, alma del pueblo o «sustrato espiritual» de la grecidad por una parte, categoría trascendente, platónica, por otra, y huella *atópica* e indecible finalmente, tiene la función, redescubierta ahora, de comprometer, casi *religar*, toda manifestación expresiva griega, condicionando su efectividad a la adecuación con ella. El arte griego no es, por lo tanto, el *corpus* de obras producidas en Grecia o a manos de griegos, de las cuales cabría deducir un conjunto de características, sino tan

¹⁷⁶ *Autorretrato en lenguaje oral*: «Έτσι μπορέσαμε να δούμε καλύτερα την πραγματική μας ταυτότητα. Και αυτό πρέπει να το καταλάβουμε καλά. Δηλαδή, αυτό που θαυμάζουμε στην ελληνική τέχνη της ακμής, δεν είναι αυτό που συνεχίσανε οι δυτικοί με τις κολόνες και με τις μετόπες των ανακτόρων τους. Είναι τούτο: η ελληνικότητα σαν τρόπος του να βλέπεις και να κάνεις τα πράγματα, κατά τη γνώμη μου, συνεχίστηκε αποκλειστικά και μόνον από τον λαϊκό μας πολιτισμό. Θέλω να πω ότι μία αυλή σπιτιού με τα πέτρινα σκαλάκια, με τους ασβεστωμένους τοίχους, με τα γεράνια στον τενεκέ, ή ένας περίβολος μοναστηριού με το πηγάδι, με τα κελιά, με τις καμάρες είναι πολύ πιο κοντά στο πνεύμα που γέννησε τους Απόλλωνες και τις Νίκες ή τις Θεομήτορες και τους Οσίους, παρά οι ποιμενικές σκηνές και τα ροζ αγγελάκια που έκαναν οι μέτρ της Αναγεννήσεως», ELITIS, O. (2000_a), pp. 21-22.

¹⁷⁷ En el ensayo «La magia de Papadiamandis» se habla de esta manifestación ocasional e iterable del sustrato griego inmutable: «Esta [...] *tipología de la vida griega* que existió un día y que no se borra con nada; que no constituye ni pasado ni presente ni futuro, sino la plasmación, en un momento histórico concreto y sobre un material específico, de una *expresividad estable* que caracteriza desde siempre al griego y es siempre igual, como es igual en el fondo la lengua plástica en Polígnotos y en Pansélinos y en Ceófilos» («Αυτήν τη [...] *τυπολογία ελληνικής ζωής* που άπαξ υπήρξε και που δεν ξεγράφεται με τίποτε· που δεν αποτελεί μήτε παρελθόν μήτε παρόν μήτε μέλλον, αλλά την αποτύπωση, σε μία ορισμένη ιστορική στιγμή και πάνω σ' ένα συγκεκριμένο υλικό, μίας *σταθερής εκφραστικής* που χαρακτηρίζει ανέκαθεν τον Έλληνα και είναι πάντοτε η ίδια, όπως ίδια είναι κατά βάθος η γλώσσα η πλαστική και στον Πολύγνωτο και στον Πανσέληνο και στον Θεόφιλο»), ELITIS, O. (1993), p. 99.

¹⁷⁸ Dice Elitis en algún pasaje de sus ensayos, incluso, que en determinadas épocas esta «alma del pueblo» permanece inexpresada pero vigilante, a la espera del momento propicio para volver a inspirar obras de arte. Se diría por tanto que lo que existe de verdad es esa suerte de *είδος* platónico contra cuyo valor ontológicamente estable y consumado Elitis decía revolverse en su consideración de la grecidad. No se trata, no obstante, de una norma formulable como tal, o de un canon que imponga su mimesis, sino que permanece inaprensible aun cuando el tiempo y los cambios colectivos no lo alteren.

sólo el grupo de fenómenos estéticos —o existenciales, dado que el gesto estético o «alma del pueblo» lo recorre todo— en los que quepa hallar la acción de dicho valor elusivo¹⁷⁹. La acción, y no la presencia, a la cual, como hemos dicho, no es reductible. Ello conduce a Elitis a la tentación de excluir del canon nacional a autores o tendencias que no se adecuan con la suficiente claridad a esta prescripción determinista y que, por tanto, vulneran en cierto modo la identidad abierta del helenismo. En todas sus parcelaciones de la literatura o el arte griegos, a pesar de que niega todo carácter valorativo o jerárquico, es dable ver de hecho una polarización entre lo que se acerca más a la corriente orientalista, propia y *poiética* de la grecidad, y lo que se aleja peligrosamente hacia Occidente, hacia un teleologismo y un semantismo de estirpe aristotélica y realista¹⁸⁰: poesía prismática contra poesía plana (en la primera, autores griegos de todas las épocas, Romano el Melodo, Safo, Andreas Calvos, el propio Elitis, más las vanguardias europeas cercanas al espíritu renovador de la modernidad; en la segunda, autores cosmopolitas de tendencias prosaicas o historicistas: Cavafis o Seferis, Eliot, etc.), o bien los dos polos de la expresión griega que menciona en su discurso de recepción del Nobel, uno ocupado por su adorado Solomós, paradigma de grecidad, y el otro por Cavafis, sospechoso habitual en sus ensayos e incluso en sus poemas¹⁸¹. Podemos ver una de las motivaciones de este hecho en el siguiente pasaje de «El pintor Ceófilos», dedicado a censurar cierta corriente occidentalizante en la pintura de iconos: «Los que se alinean con la corriente herética representada por el monje Leondios, se alejan peligrosamente no sólo de la forma del arte, sino por desgracia también del sustrato espiritual griego. Quizá es una vanguardia, pero una vanguardia cuya garantía humana es la pequeña población de las islas jónicas y que, a través del puente de Venecia [...], lleva directamente a Occidente»¹⁸². En «Las iconografías del General

¹⁷⁹ En estos términos, probablemente, cabe interpretar el catálogo de cuadros, obras musicales o versos, tanto griegos como extranjeros, con los que en la sección «La bolsa de viaje» de *El Pequeño Nautilo* se pretende dibujar *atópicamente* Grecia, dentro de un libro que tiene como objeto localizarla en sus diseminaciones.

¹⁸⁰ Cabe percibir aquí una clara operación de política literaria, encaminada a ensalzar de modo escasamente velado aquellas corrientes que se corresponden más con la producción del propio autor o de su generación, y a sembrar la duda, al menos, acerca de otras que ocupan un puesto privilegiado en el canon nacional. El objetivo es reorganizar dicho canon en beneficio del propio prestigio. Según las clasificaciones que Elitis establece, habría que concluir que es él quien mejor responde en la literatura de la época a la difícil combinación entre grecidad genuina y europeísmo.

¹⁸¹ En su reproche a los que ensayan «paladas en las tierras de la historia», en el poema de *Las Elegías de Oxópetra* «Comagene la desaparecida», puede verse una alusión a Cavafis e incluso al mismo Seferis. Ambos son culpables, podemos sospechar, no sólo de expresarse de modo prosaico y de contextualizar fuertemente sus poemas, sino de gustar demasiado en Occidente, es decir, de condescender con la «verdad congelada» de Grecia recurriendo a la mitología clásica o a una imagería inequívocamente antigua, es decir, reconocible para los occidentales, que confirmarían así que Grecia sigue siendo aquello que ellos mismos han teorizado.

¹⁸² «Οι άλλοι, πάλι, όσοι τάσσονται με την αιρετική γραμμή που συμβολίζει ο Μοναχός Λεόντιος, απομακρύνονται επικίνδυνα όχι μόνο από το τυπικό της τέχνης, αλλά δυστυχώς και από το ψυχικό

Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos», confiesa sentirse más cercano, en virtud de la obediencia inconsciente a los preceptos de la grecidad que profesan, a Matisse y otros vanguardistas europeos que a determinados griegos occidentalizados.

La tierra griega, la expresividad griega, la huella o el sello de la transparencia y de la luminosidad que es preciso buscar en todos los fenómenos surgidos bajo este nombre ancestral —ante el que existe pues una responsabilidad—, imponen en consecuencia un determinismo ineludible que, curiosamente, como vemos, numerosos artistas griegos han logrado eludir. Si el canon estético de la Grecia suprahistórica se organiza en términos de obediencia, respuesta a una llamada —la llamada que, como la circuncisión que vimos arriba, se imprime en el cuerpo o en la lengua del griego (quien habla un idioma que lo convoca a expresarse de determinado modo¹⁸³) proponiéndole así la firma de un contrato que lo religa y lo compromete con su propia identidad *atópica* (y con la contribución a su incesante *construibilidad*), como sucede entre los judíos— o adecuación, los intentos abusivos por adaptarse a la naturaleza griega, a su espíritu ilocalizable, forzándola, serán rechazados gracias a esa misma huella irreductible a logos que constituye la *restancia* oriental, el *συν* intraducible que podríamos asimilar a la luz. En el salmo séptimo de «La Pasión», de hecho, ante el asalto de intelectuales autóctonos y, sobre todo, europeos, buscando introducir en Grecia los saberes arquitectónicos, científicos o políticos surgidos de la Ilustración, bajo la máscara en general de un falso filohelenismo cuya aspiración es castrar el espíritu popular de lo griego y encriptar su dinamismo incontenible en el corsé de un *corpus* o una identidad cerrada, este sustrato indecible y *paralógico* opone una resistencia insuperable y deniega toda posibilidad de adaptación auténtica, además de rechazar a los invasores como operadores de una violencia inusitada. Como si el *ónfalos* que es Grecia callara en este punto, o emitiera sus signos de modo para ellos incomprensible, la comunicación con lo sagrado, su condición de *himen* que mimetiza lo *imposible* y opera el milagro (lo maravilloso surrealista), les pasa inadvertido. La huella de Dios no se estampa en su alma, ni los seres fabulosos que según Yanópulos recorrían el paisaje griego al mediodía se les manifiestan para abrirles hacia lo trascendente; no se establece, pues, el contacto, el *estigma* de la grecidad no los *re-liga* a sí: «Vinieron / disfrazados de “amigos” / innumerables veces mis enemigos / hollando la antiquísima tierra. / Y la tierra no se ligó nunca a su talón. / Trajeron / al Sabio, al Constructor y al Geómetra / Biblias de letras y de cifras / toda la Sumisión y Fuerza /

του Έλληνα υπόστρωμα. Είναι μία πρωτοπορία ίσως, αλλά μία πρωτοπορία που η ανθρώπινη εγγύησή της είναι ο μικρός εφτανησιώτικος πληθυσμός και που, από τη γέφυρα της Βενετίας, [...] οδηγεί ολόισια στη Δύση», ELITIS, O. (2000), p. 289.

¹⁸³ Para Elitis la lengua griega no admite claroscuro, ni la literatura de su país actitudes contrarias a la vida como el malditismo. Ahondaremos en esta cuestión crucial en el capítulo próximo.

dominando la luz antiquísima. / Y la luz no se ligó nunca a su techo. / [...] Erigieron y cimentaron / en las cumbres, en los valles, en los puertos / torres poderosas y villas / leños y otras naves / las Leyes que regulan lo bueno y lo conveniente / ajustándose a la antiquísima medida. / Y la medida no se ligó nunca a su pensamiento. / Ni siquiera la huella de un dios dejó señal en su alma / Ni siquiera la mirada de una neraida trató de quitarles el habla»¹⁸⁴.

Este determinismo organicista —según la concepción de un organismo en constante proceso y construcción— y estético no es, como en casi todos los casos anteriores, patrimonio exclusivo de Elitis o de los miembros de su generación. Ellos llevaron al extremo la noción de Grecia como indecidibilidad suspendida entre la forma y el contenido, así como la consideración de lo estético como el fundamento más profundo de su construcción —el eje cuya persistencia a lo largo de los siglos ha impedido, a despecho de la historia, la interrupción de la corriente de la grecidad, y permite reconstruirla como un *fuera de lugar*, en cualquier parte y en cualquier momento—, pero en el nacionalismo anterior y contemporáneo se encuentran con facilidad posiciones semejantes. Fue Yanópulos, nuevamente, el que centró sus reflexiones acerca de la esencia del helenismo en un sustrato estético o expresivo del que, gracias a un sencillo juego de analogías y correspondencias, emanaban todas las actitudes, configuraciones físicas o naturales u organizaciones culturales de la nación. La influencia directa sobre Elitis es innegable en este planteamiento de un determinismo de doble dirección, que adquiere por ello tintes mágicos o premodernos —donde no sólo la naturaleza o el objeto condicionan el lenguaje o la expresión, sino que éstos condicionan a aquéllos a su vez¹⁸⁵—, y se centra especialmente en la línea griega, presente en el paisaje ático y componente fundamental, a la vez, de todo arte que se quiera autóctono. Esta línea posee incluso una serie de valores morales implícitos que tienen que ver con la humanidad perfecta de que he hablado más arriba. Es ella, prescrita por la tierra¹⁸⁶, la que prescribe a su

¹⁸⁴ «Ἦρθαν / ντυμένοι “φίλοι” / ἀμέτρητες φορές οἱ ἐχθροί μου / το παμπάλαιο χῶμα πατώντας. Καὶ το χῶμα δὲν ἔδεσε ποτέ με τὴ φτέρνα τους. / Ἐφεραν / τὸν Σοφὸ, τὸν Οἰκιστὴ καὶ τὸν Γεωμέτρη / Βίβλους γραμμάτων καὶ ἀριθμῶν / τὴν πᾶσα Ὑποταγή καὶ Δύναμη / το παμπάλαιο φῶς ἐξουσιάζοντας. / Καὶ το φῶς δὲν ἔδεσε ποτέ με τὴ σκέπη τους. / [...] Ἐστησαν καὶ θεμέλιωσαν / στὶς κορφές, στὶς κοιλάδες, στὰ πόρτα / πύργους κραταιοὺς καὶ ἐπαύλεις / ξύλα καὶ ἄλλα πλεούμενα / τοὺς Νόμους, τοὺς θεσπίζοντας τὰ καλὰ καὶ τὰ συμφέροντα / στο παμπάλαιο μέτρο ἐφαρμόζοντας. / Καὶ το μέτρο δὲν ἔδεσε ποτέ στὴ σκέπη τους. / Οὔτε καν ἓνα χνάρι θεοῦ στὴν ψυχὴ τους σημάδι δὲν ἄφησε· / οὔτε καν ἓνα βλέμμα ξωθιάς τὴ μιὰ τους δὲν εἶπε νὰ πάρει», ELITIS, O. (2002), pp. 146-147.

¹⁸⁵ Lo veremos en la comparación de la teoría elitiana sobre el lenguaje y la escritura con la Cábala en el próximo capítulo.

¹⁸⁶ La entradilla de su célebre artículo de 1903 «La línea griega» dice de hecho así: «La base de la Estética Griega es la TIERRA GRIEGA. Toda tierra moldea al hombre a su imagen y semejanza. Quiere que sus hombres, como sus plantas y sus animales, sean sus instrumentos de expresión. El hombre de cada tierra es exclusivamente su órgano de expresión. Nosotros, desde nuestras formas prehistóricas, la manifestamos en todos nuestros movimientos, la representamos en todas nuestras

vez un *modo de ser* para los griegos, sumergiéndonos por tanto en una *metaforicidad* en abismo cuyo término originario, *propio*, queda irremisiblemente suspendido en el *entre* de toda la operación; se diría que la línea misma, además de objeto, se ha convertido ya en el propio *haz* de traspaso entre ámbitos y conceptos, en el mismo gesto de la expresividad que prescribe: «La línea griega es suave, fina, vigorosa, voluptuosa, musical y luminosa. Es la línea del monte, del muchacho, de la mujer, de la columna, de la metopa. Tal como la vemos en la naturaleza y en la realidad circundante, bien en el rostro de una montaña o en el rostro de una mujer, simplicísima, serenísima, inocente, toda sensualidad decorosa en la calma, fuerte y nervuda en el movimiento sin jamás perder la sutileza y la gracia, como el empuje de un muchacho, sin alcanzar jamás el salvajismo del sañudo inglés. En todas partes y siempre transparente y musical. Su estudio, su comprensión, su percepción en la tierra, en el cuerpo, en el mármol, es la base primigenia de toda tendencia artística en el griego»¹⁸⁷. Aparece asimismo el concepto de la llamada interior, inscrita casi en su cuerpo, a la que el artista griego debe responder para serlo de pleno derecho y operar así el *retorno* de la grecidad en sí mismo, la actualización en su ser de una historia de siglos: «Basta con que sigan y desarrollen sus potencias naturales, basta con que

producciones, sean conscientes o inconscientes. Así pues, el primer gesto en la búsqueda de una Estética Griega es volverse hacia la tierra. Y el primer paso para sentir y comprender la tierra, de la cual emanará meridiana la Estética, es su contemplación durante miles y miles de horas» («Βάσις της Ελληνικής Αισθητικής είναι η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΗ. Κάθε Γη πλάττει τον άνθρωπον κατ' εικόνα και ομοίωσιν Εαυτής. Θέλει τον άνθρωπόν της, όπως το φυτόν της και το ζώον της, εκδηλωτήν της. Κάθε Γης άνθρωπος είναι μόνον το όργανον της εκδηλώσεως Αυτής. Ημείς, από της προϊστορικής ημών εμφανίσεως, αυτήν εξωτερικεύομεν δι' όλων ημών των κινήσεων, αυτήν απεικονίζομεν δι' όλων ημών των εκδηλώσεων, είτε συναισθητών, είτε ασυναισθητών. Πρώτη λοιπόν κίνησις, προς ζήτησιν της Ελληνικής Αισθητικής, είναι η κίνησις προς την Γην. Και πρώτον βήμα προς αίσθησιν, νόησιν της Γης, εκ της οποίας θα απορρεύση σαφής η Αισθητική, είναι ο ενατενισμός Αυτής, χιλιάδας χιλιάδων ωρών»), YANÓPULOS, P. (1988), p. 93.

¹⁸⁷ «La pintura contemporánea» (1902): «Η ελληνική γραμμή είναι απαλή, λεπτή, σφριγηλή, ηδονική, μουσική και φαεινή. Είναι η γραμμή του βουνού, του παλληκαριού, της γυναίκος, της κολώνας, της μετόπης. Όπως την βλέπομεν εις την γύρω μας φύσιν και την γύρω μας πραγματικότητα, είτε εις το πρόσωπον βουνού, είτε εις το πρόσωπον γυναίκος, απλυστάτη, ημερωτάτη, αγαθή, όλη αβρά ηδυπάθεια εις την ηρεμίαν, σφριγηλή και νευρώδης εν τη κινήσει χωρίς ποτέ να χάνη την λεπτότητα και την χάριν σαν την ορμήν του παλληκαριού, χωρίς ποτέ να φθάνη τη αγριότητα του γρονθοκοπούμενου Άγγλου. Παντού δε και πάντοτε διαιγυστάτη και μουσική. Η μελέτη, η νόησις, η αίσθησις αυτής εις την γην, εις το σώμα, εις το μάρμαρον, είναι η πρωτίστη βάσις πάσης καλλιτεχνικής διαθέσεως Έλληνος ανθρώπου», *Ibidem*, p. 32. En el texto en que Elitis se refiere a las analogías de los sentidos, en la entrevista con Ivar Ivask, se expresa en términos muy semejantes a los de Yanópulos: «Cuando vemos que las montañas tienen tal o cual forma, ese dato ha de tener cierta influencia en el espíritu humano, ha de tener su análogo. Desde el momento en que se acepte esta teoría, se podrá comprender que mi afecto por el paisaje griego no es una forma de nacionalismo, sino un intento de metaforizar. He leído que un gran arquitecto francés dijo que la línea de las montañas atenienses está reproducida en el friso del Partenón. ¡He ahí una analogía perfecta!» («Όταν βλέπουμε τα βουνά να έχουν αυτό ή εκείνο το σχήμα, το πράγμα αυτό πρέπει να έχει μία επίδραση πάνω στον ανθρώπινο πνεύμα, πρέπει να έχει το ανάλογό του. Απ' τη στιγμή που θα δεχθείτε τη θεωρία αυτή, θα μπορέσετε να καταλάβετε ότι η στοργή μου για το ελληνικό τοπίο δεν είναι μία μορφή εθνικισμού, αλλά μία προσπάθεια μεταφοράς. Διάβασα πως ένας μεγάλος Γάλλος αρχιτέκτονας είπε ότι η γραμμή των αθηναϊκών βουνών επαναλαμβάνεται στο αέτωμα του Παρθενώνα. Νά μία τέλεια αναλογία!»), ELITIS, O. (1979), pp. 189-190.

sigan su camino natural. Que sigan siendo ellos en su propio ser —pues la naturaleza no hubiera podido moldearlos mejor—, que permanezcan en su mundo —pues no hubieran podido tener un mundo mejor para expresar»¹⁸⁸. Utilizando como modelo su naturaleza, de hecho, el griego será siempre original, como si existiera en ella una potencia *reoriginaria* capaz de conducirlo siempre al punto cero de una *revirginización*. La línea griega se distingue además, es evidente, del resto de líneas europeas, se identifica pues con la *restancia* oriental irreductible a modelos extranjerizantes de pensamiento, ética o por supuesto expresión. Es más: la línea griega es el factor que hace (i)legible la naturaleza del país, es una suerte de clave hermenéutica que nos permite acceder, gracias al arte y la belleza, a los mensajes del otro lado que se manifiestan sobre su superficie, como si se tratara apenas de una transcripción en otro código de un lenguaje natural¹⁸⁹: «Nuestras estatuas y nuestras columnas antiguas son la traducción que nos ayuda a leer en el libro de nuestra naturaleza»¹⁹⁰. El artista griego, incluso el artista a secas, lo es en la medida en que la naturaleza que contiene la línea y sus valores adyacentes modifica sus órganos sensoriales —de un modo inequívocamente físico y no alegórico— para proporcionarle la capacidad de leerla y descifrarla, de engarzarse en el traspaso entre lo real y lo imposible que se desarrolla allí. La naturaleza, en consecuencia, nos (re)escribe para permitirnos leer, traza sobre nosotros el signo de una enigma hermenéutico en cuya voluntad de desciframiento demostraremos nuestra adscripción a la grecidad: «Y [la naturaleza griega] no es sólo el más elevado maestro artístico del pintor y del escultor y del arquitecto y del poeta y de todo artista, sino aún es más profunda y más importante, pues es la más elevada ennoblecedora del organismo humano del hombre. Ennoblecen todos sus órganos sensoriales, todas sus sensaciones, le aguza y le sutaliza la percepción y los sentimientos sin los cuales artista es una palabra vacía, porque sin ellos cualquier manifestación de sutileza es físicamente imposible»¹⁹¹. Así, leer o interpretar en el arte la línea griega natural, o bien mirar el paisaje del Ática, es para un griego como

¹⁸⁸ «Αρκεί να ακολουθήσουν και αναπτύξουν τας φυσικάς των δυνάμεις, αρκεί να ακολουθήσουν τον φυσικόν των δρόμων. Να μείνουν αυτοί εις τον εαυτόν των – και η φύσις δεν ήτο δυνατόν να τους διαπλάση καλλίτερα – να μείνουν εις τον κόσμον των – και δεν είναι δυνατόν να είχαν κόσμον καλλίτερον να εκφράσουν», YANÓPULOS, P. (1988), p. 26.

¹⁸⁹ La noción de la naturaleza griega como una escritura o un sistema de *significancias* constituye uno de los ejes de la poética de Elitis, como tendremos ocasión de analizar en el capítulo siguiente.

¹⁹⁰ «Το παλαιόν μας άγαλμα και η κολώνα, είναι η μετάφρασις, η βοηθούσα προς ανάγνωσιν, εις το βιβλίον της φύσεως της ιδικής μας», *Ibidem*, p. 33.

¹⁹¹ «Και δεν είναι μόνον, ο ύψιστος διδάσκαλος τέχνης του ζωγράφου και του γλύπτου και του αρχιτέκτονος και του ποιητού και παντός καλλιτέχνου, είναι ακόμη βαθύτερον και σπουδαιότατον, ο ύψιστος εξευγενιστής αυτού του ανθρώπινου οργανισμού του ανθρώπου. Του εξευγενίζει όλα τα αισθητήρια, όλα τα αισθήματα, του τροχίζει και του λεπτύνει την αντίληψιν και τα συναισθήματα άνευ των οποίων μη τοιούτων καλλιτέχνης είναι λέξις κενή, διότι άνευ τούτων μη τοιούτων πάσα λεπτή αυτού εκδήλωσις είναι φυσικώς αδύνατος», *Ibidem*, p. 44.

leer en su interior, pues «cada piedra, cada hierba, hermosamente colocada, perfilada con la mayor transparencia, proyecta su fisonomía como individuo, como hombre»¹⁹². Por eso la línea ha de ser la base sobre la que deben configurarse todas las artes, el precepto estético fundamental que es preciso reinscribir, formal y temáticamente, en cualquier forma de expresión: «Esta natural y *transparente Escritura de la Línea* no puede sino ser la idea o el cimiento fundamental, la *Necesidad* ineludible sobre la cual, voluntaria o involuntariamente, se configurarán las Artes todas. Apoyado sobre este cimiento natural, la mente creará el género de la escritura de la Línea, primordialmente en la Pintura, la Escultura, la Arquitectura y en todas las Artes, para todos los objetos de la vida sin excepción»¹⁹³. Se trata en el fondo no de transcribirla sino de prolongarla, puesto que dicha línea es una sola para todos los objetos, el eje que los atraviesa y los une sobre el mismo *haz*, aunque su claridad evite confundirlos en un magma impenetrable. Une incluso las distintas manifestaciones expresivas de lo griego a lo largo de la historia, como quería Elitis: la escultura clásica, el arte bizantino, la canción tradicional¹⁹⁴. Y, ante todo, determina que en Grecia no exista oscuridad, malditismo, temor, tristeza o melancolía, así como tampoco el exceso de la mueca o de una trascendencia indomitable¹⁹⁵, tal y como afirma asimismo Elitis, quien se refirió por su parte a la línea griega en términos semejantes, es de suponer que aún bajo el influjo del propio Yanópulos, en artículos sobre arte en los años cuarenta, en especial en «El arte griego contemporáneo y el pintor N. Jadsikiriacos-Guicas»¹⁹⁶.

Pero el determinismo entre naturaleza y cultura, entre paisaje e historia y estética, que según críticos como Eratoscenis Capsomenos se encuentra entre los

¹⁹² «La línea griega»: «κάθε λιθάρι, χορτάρι, καθημένον ωραία, διαγραφόμενον διαγέστατα, προβάλλον την φυσιογνωμίαν του σαν άτομον, σαν άνθρωπος», *Ibidem*, p. 95.

¹⁹³ «Η φυσική αυτή, *διαυγεστάτη Γραφή της Γραμμής*, δεν είναι δυνατόν παρά να είναι η θεμελιώδης ιδέα, η θεμελιώδης βάση, η αναπóτρεπτος *Ανάγκη*, προς την οποίαν θέλουν και μη θέλουν θα συμμορφωθούν αι Τέχναι όλαι. Εις την φυσικήν αυτήν βάσιν στηριζόμενος ο νους θα δημιουργήση το είδος της γραφής της Γραμμής, πρωτίστως εις την Ζωγραφικήν, Γλυπτικήν, Αρχιτεκτονικήν και εις *άπασας τας Τέχνας δι' όλα ανεξαιρέτως τα αντικείμενα της ζωής*», *Ibidem*, p. 98.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 101.

¹⁹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 128. Elitis opina lo mismo, por ejemplo en «Las muchachas». Esta prescripción heredada —heredada incluso de la filología europea que no se ha cansado de repetir que la armonía, el precepto «nada en exceso», era el rasgo fundamental de la Grecia clásica— le servirá para contribuir a su reorganización particular del canon nacional, del que todo exceso expresionista o lacrimógeno —por ejemplo, la ceñuda y derrotista poesía de Cariotakis— queda excluido: «Gracias a Dios, en la expresión griega la mueca (si exceptuamos a la Tragedia, que apuntaba a otra parte pero cuyos pliegues siempre acababa alisando el Coro con esmero arquitectónico) queda suavizada siempre por la nobleza» («Δόξα νά 'χει ο Θεός, στην ελληνική έκφραση, ο μορφασμός (αν εξαιρέσουμε την Τραγωδία, που σκόπευε αλλού, αλλά που, τελικά, τις πτυχές της κι εκείνης ερχότανε, πάντοτε, με αρχιτεκτονική φροντίδα να ισιώσει ο Χορός) κατασιγάζεται από την ευγένεια»), ELITIS, O. (2000), p. 191.

¹⁹⁶ Cfr. ELITIS, O. (2000), pp. 552-566.

rasgos distintivos de la cultura neogriega¹⁹⁷, viene de más atrás. Ya Solomós, en opinión de este autor, fundó una mitología poética basada en la percepción de la analogía perfecta entre los valores culturales y los valores naturales en Grecia¹⁹⁸. Dimitris Dsiovas ha documentado asimismo un profuso determinismo entre los tratadistas de las décadas precedentes a la eclosión de la Generación del 30¹⁹⁹ —determinismo que en ocasiones apelaba a factores geoclimáticos, como veremos hacer a Elitis y como solía hacer la ciencia más osada en los siglos XVIII y XIX—, que sin duda ejerció una influencia capital en sus miembros, quienes, junto a sus contemporáneos pintores o escultores, recurrieron a él a menudo²⁰⁰. Ya entrados los años cuarenta, mientras Elitis publicaba sus más herderianos ensayos sobre arte culto o popular, compatriotas como el arquitecto Dimitris Pikionis abundaban en las mismas ideas, alertando del peligro que la influencia occidental podía suponer para una estética griega y resaltando el valor de la forma como sede de la grecidad²⁰¹.

Elitis repitió abundantemente estas ideas, llevándolas en ocasiones al extremo y convirtiéndolas, según la lógica que estamos rastreando, en uno de los ejes de su poética. En sus muchos ensayos estéticos, como ya hemos visto, atribuye la especificidad del arte griego —indiscutible en su opinión, como en la de gran cantidad de compatriotas— a las condiciones físicas del país. Resulta imposible decidir si el núcleo de todo el sistema, al que me he referido más arriba, se encuentra verdaderamente en la naturaleza, que inspiraría según las doctrinas del nacionalismo romántico la lengua y el alma del pueblo a través de las cuales se configura todo un mecanismo de expresión, o si, siguiendo el esquema de la sensación que es Grecia —en su estrato más primario, cabe entender; como pura *physis*, pues—, existe ya en lo natural una *metaforicidad* dependiente de algún núcleo previo, capaz de hablar por medio de ese cuerpo del misterio que es el paisaje del Egeo o del Ática. Muy a menudo, incluso, como he sugerido a propósito de Yanópulos, son la estética, la

¹⁹⁷ Capsomenos ha escrito de hecho varios textos analizando la posición de Elitis dentro del sistema cultural neogriego, para lo cual, en mi opinión, ha asumido de modo excesivamente acrítico no sólo las afirmaciones del propio poeta, sino también algunos lugares comunes del nacionalismo menos combativo. Así, este dogma de la coherencia orgánica entre todos los estratos de la nación le parece uno de los principios incontrovertibles que han definido al griego moderno. Asimismo, considera que la búsqueda de la propia identidad cultural es un rasgo diferencial de la tradición cultural neogriega, cfr. CAPSOMENOS, E. G. (2005), p. 8.

¹⁹⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 7-8.

¹⁹⁹ Cfr. DSIOVAS, D. (2006), pp. 73-79.

²⁰⁰ Ártemis Leondí ha hablado de la armonización que algunos artistas de esta época dicen experimentar con otros estratos del arte griego: el clásico, el posclásico, el bizantino o incluso el otomano, a partir de la relación con una naturaleza y un alma popular que ha sido siempre la misma y no ha cesado de dictar una estética, cfr. LEONDÍ, Á. (1998), pp. 285-286.

²⁰¹ Se trata del artículo «El problema de la forma» («Το πρόβλημα της μορφής»), de 1946, que según las informaciones que aporta Ártemis Leondí, entusiasmó a los intelectuales griegos, cfr. *Ibidem*, pp. 312-313.

lengua o la ética del pueblo las que predeterminan el paisaje²⁰². Resulta imposible determinar, como en el cosmos rizomático de textualidad en que Grecia se convierte en «El Gloria», un origen y un *telos* plenos y presentes, capaces de reabsorber el resto de estratos, en esta sucesión de trasposos, en esta constante *metaforá* que es lo griego. Todo empieza o termina en cualquier punto. El centro se halla diseminado y Grecia se configura como el *entre* de un sistema caracterizado no obstante por su coherencia. Es un *ductus* inaprensible, un movimiento explícitamente de las manos, el que hace de Grecia el equivalente a una sucesión de escrituras que, como el poeta, a fin de cuentas «copian lo Inconcebible»: «He hablado de una pureza cuyo sentido metafísico está colocado exactamente sobre el moral y éste, a su vez, sobre el estético, tal como lo conocemos y nos ha sido transmitido cual un simple, casi diría, *movimiento de las manos*, familiar a los griegos desde siempre, bien se llamen Fidias o Ictinos, bien Antemios o Isidoros, o bien sean marineros y artesanos anónimos de los años de la esclavitud»²⁰³. La estética, cabe pensar, como ya he dicho, se sitúa en una posición de privilegio, es ella la que, informada en ocasiones por la naturaleza, y en ocasiones configuradora de ésta última, puede explicar incluso la actitud propiamente griega, la exactitud de su humanidad, en un juego de estratos o escrituras que no se detiene: «Ello me ha ayudado a comprender, hoy, que hasta el pequeño código de mi comportamiento frente a los demás, mi ética personal, digamos, no es más que una clara transcripción de mi estética, la cual, a su vez, no es más que una transcripción de las condiciones naturales que han determinado mi peripecia humana»²⁰⁴. No obstante, en el gesto de la mano del artista, en el *ductus* griego, es la naturaleza (también) la que habla, es ella la que fomenta esta hermenéutica irresuelta de la materia o de los mensajes profundos de la tierra —en realidad, la dilucidación del fondo o de la huella que *habla* también metafóricamente en la propia naturaleza, la cual queda equiparada así a toda categoría de representación secundaria, reducida a forma estructural o escritura y no a contenido objetual de la mimesis— que constituye el arte: «No hablo de la virtud del escultor o del artesano de las creaciones actuales, sino de la comunicación secreta con la

²⁰² Así lo ha hecho notar Peter Mackridge: «According to this reading, the landscape is produced not by political and economic forces but by the spiritual and moral lives of the people who have inhabited and shaped it», MACKRIDGE, P. (1997), p. 119.

²⁰³ «Antes que nada, la poesía»: «Μίλησα για μία καθαρότητα που το μεταφυσικό της νόημα είναι υπερτοποθετημένο ακριβώς επάνω στο ηθικό και αυτό, πάλι, ακριβώς επάνω στο αισθητικό, τέτοιο που το γνωρίζουμε και που μας έχει παραδοθεί σαν απλή, σχεδόν, θα έλεγα *κίνηση των χεριών*, οικεία στους Έλληνες απανέκαθεν, είτε αυτοί λέγονται Φειδίες και Ικτίνοι είτε Ανθέμιοι και Ισίδωροι είτε ανώνυμοι θαλασσινοί και μαστόροι των χρόνων της σκλαβιάς», ELITIS, O. (2000), p. 37.

²⁰⁴ «Antes que nada, la poesía»: «Αυτό με βοήθησε ν' αντιλαμβάνομαι, σήμερα, ότι ακόμη κι ο μικρός κώδικας της συμπεριφοράς μου απέναντι στους τρίτους, η προσωπική ηθική μου, ας πούμε, δεν είναι παρά μία ευδιάκριτη μεταγραφή της αισθητικής μου, που, με τη σειρά της κι αυτή, δεν είναι παρά μία μεταγραφή των φυσικών όρων που προσδιόρισαν την ανθρωπινή μου περίπτωση», *Ibidem*, p. 30.

materia, la convivencia armónica con su enigma, que ha hecho al griego, desde la época de los jonios, entender hasta qué punto la Naturaleza sabe hablar con precisión cuando se confía en ella con sinceridad. Realmente se desarrolla una enorme solidaridad entre los elementos de la naturaleza y las potencias creativas de los habitantes de esta tierra. Los árboles, los mares, las rocas, participan en el movimiento del cincel o del pincel; y el objeto que surge al final de esta colaboración, por muchas abstracciones que haya sufrido (a veces incluso gracias a ellas), *restablece* la propia luz, y no se limita a *reflejarla*, como ha ocurrido en el arte occidental que durante siglos se ha atrincherado con autosuficiencia en los variados hallazgos del llamado “efecto óptico”²⁰⁵. Pero muy a menudo, en efecto, la naturaleza, además de constituir una dimensión tan *impropia* o tan representativa como el arte —con el mismo estatuto imaginal, mimético (de lo *imposible*), antiobjetual—, es configurada por el alma del pueblo o el gesto estético de la grecidad, como se afirma aún a la altura de los años ochenta: «Es el mismo espíritu en que me movía cuando dije que un paisaje no es simplemente, como algunos creen, un conjunto de tierra, plantas y agua. Es la *proyección del alma de un pueblo sobre la materia*»²⁰⁶.

El determinismo, no obstante, no se limita a las relaciones entre la naturaleza y la estética o la ética. Si Grecia se caracteriza por algo —algo que en el *Axion Estí* se pone especialmente de manifiesto—, es por que en su suelo no ha arraigado la historia en el sentido tradicional: como oposición absoluta a la *physis*. No hay un *afuera* en la relación entre historia y naturaleza en Grecia hasta que Occidente no lo acarrea con sus saberes, sus guerras o sus modos de organización social. Si bien más adelante, en *El Pequeño Nautilo*, como veremos, Elitis va a construir la grecidad como una *#Topía* eminentemente antihistórica —como un modo de reencontrar la verdadera Grecia *atópica* tras los sucesos en general atroces que salpican a la Grecia real—, en obras anteriores como el *Axion Estí* las fases históricas del helenismo se comunican de modo natural con la *physis*, sin rupturas técnicas, seguramente en la

²⁰⁵ «Las piedras marinas de Nicolaos» («Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου»): «Δε μιλώ για την αρετή του γλύπτη ή του μάστορη των συγχρόνων κατασκευών, αλλά για τη μυστική επικοινωνία με την ύλη, την αρμονική συμβίωση με το αίνιγμά της, αυτή που έκανε τον Έλληνα από την εποχή κιόλας των Ιώνων να καταλαβαίνει πόσο η Φύση ξέρει να ακριβολογεί όταν ανυπόκριτα την εμπιστεύεσαι. Πραγματικά, μία μεγάλη αλληλεγγύη αναπτύσσεται ανάμεσα στα φυσικά στοιχεία και στις δημιουργικές δυνάμεις των ανθρώπων του τόπου αυτού. Τα δέντρα, οι θάλασσες, τα βράχια συμμετέχουν στην κίνηση της σμίλης ή του χρωστήρα· και το αντικείμενο που αναδύεται στο τέλος από τη συνεργασία αυτή, όσες αφαιρέσεις και αν έχει υποστεί (κάποτε και χάρη σ’ αυτές), *αποκαθιστά* το φως αυτούσιο, και όχι απλώς το *αποδίδει*, όπως έγινε με τη δυτική τέχνη που επί αιώνες περιχαράκωθηκε με αντάρκεια μέσα στα ποικίλα ευρήματα της λεγόμενης “οφθαλμαπάτης”», *Ibidem*, pp. 580-581.

²⁰⁶ «Lo público y lo privado»: «Μέσα σ’ ένα τέτοιο πνεύμα είχα κινηθεί άλλοτε, όταν έλεγα ότι ένα τοπίο δεν είναι, όπως το αντιλαμβάνονται μερικοί, κάποιο, απλώς, σύνολο γης, φυτών και υδάτων· είναι η *προβολή της ψυχής ενός λαού επάνω στην ύλη*», ELITIS, O. (1993), p. 339.

medida en que la propia naturaleza es ya una reelaboración *poiética*, una *sobrenaturaleza* surgida de una operación estética. Se hace evidente por ejemplo en el salmo segundo de «La Pasión», donde se repasan los distintos períodos históricos del pueblo griego hasta la guerra de 1821 y el nacimiento del nuevo Estado, subrayando la armonía invulnerable entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y lo sagrado, que habitan en un traspaso metafórico que los construye, como quería Hölderlin, sobre el mutuo equilibrio y la mutua *desapropiación*. Sobre Bizancio se dice: «Allí granadas, membrillos / dioses morenos, tíos y primos / vertiendo el aceite en enormes tinajas; / y alientos perfumados de las torrenteras / junco y lentisco / esparto y jengibre / con los primeros píos de los pinzones, / dulces salmodias con las primeras Laudes»²⁰⁷. Incluso la religión nacional y la batalla contra el enemigo turco en 1821 se corresponden allí sin rupturas con la naturaleza: «Allí laureles y palmas / incensario e incienso / bendiciendo los combates y los fusiles»²⁰⁸. En el «Profético», de hecho, algunos elementos de la naturaleza, como los colores del monte Himeto, al que ya se refirió Yanópulos, en las distintas horas del día, constituirán el fundamento de una organización política rigurosamente griega y antihistórica para una *#Topía* poética que es sin duda la sublimación y la destilación de los valores físico-estéticos de Grecia: «Veo los colores del Himeto como sagrado fundamento de nuestro Código Civil. [...] Veo arriba, en los cielos, el Erecteo de los pájaros»²⁰⁹. Otra *#Topía* entre natural y trascendente brota en «El Gloria» de la celebración de determinada fiesta religiosa entre los griegos, en la cual pájaros y sacerdotes, naturaleza y cultura, se unen en un solo aliento para constatar el milagro y alabar, acto seguido, en la salve que hemos analizado en capítulos anteriores, al eterno femenino que es también la propia Grecia o la poesía: «Loado sea que al celebrar la memoria / de los santos Cirico y Julita / un milagro arda en los llanos del cielo / sacerdotes y pájaros cantando la salve»²¹⁰.

Diversos autores han acusado a Elitis, a causa de su determinismo y su reducción de Grecia a puro factor o gesto estético, de «estetización de la grecidad» (Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture*), o bien de «nacionalismo estético» o «modernismo reaccionario» (Ártemis Leondí, Pandelís

²⁰⁷ «Εκεί ρόδια, κυδώνια / θεοί μελαχρinoί, θείοι κι εξάδελφοι / το λάδι αδειάζοντας μες στα πελώρια κιούπια· / και πνοές από τη ρεματιά ευωδιάζοντας / λιγαριά και σχίνο / σπάρτο και πιπερόριζα / με τα πρώτα πιπίσματα των σπίνων / ψαλμωδίες γλυκές με τα πρώτα πρώτα Δόξα Σοι», ELITIS, O. (2002), p. 135.

²⁰⁸ «Εκεί δάφνες και βέργια / θυμιατό και λιβάνισμα / τις πάλες ευλογώντας και τα καριοφύλια», *Ibidem*, p. 135.

²⁰⁹ «Βλέπω τα χρώματα του Υμηττού στη βάση την ιερή του Νέου Αστικού μας Κώδικα. [...] Βλέπω ψηλά, μες στους αιθέρες, το Ερέχθειο των Πουλιών», *Ibidem*, p. 168.

²¹⁰ «Αξιον Εστί εορτάζοντας τη μνήμη / των αγίων Κηρύκου και Ιουλίτης / ένα θαύμα να καίει στους ουρανούς τ' αλώνια / ιερείς και πουλιά να τραγουδούν το χαίρε», *Ibidem*, p. 174.

Vuturis, Takis Cayalís)²¹¹. Otros críticos, por el contrario, desde presupuestos a mi juicio menos rigurosos, han defendido su posición apolítica y *atopística* como consustancial a una consideración artística o poética que ha de trabajar antes con lo trascendente que con lo histórico o lo social²¹². Esta idealización del arte, que como hemos visto en los primeros capítulos se halla implícita en la propia poética de Elitis —quien pretende traspasar su impulso a lo social, y no apoderarse de lo social o político como *tema* de la representación artística—, procede sin duda parcialmente de las vanguardias que se introdujeron en Grecia durante la década de los 30, en especial del surrealismo. Baste recordar el rechazo explícito, aunque tardío, de la implicación política del artista en *Le déshonneur des poètes* (1945) de Benjamin Péret, para comprender la toma de partido de Elitis por la estética contra la política o la historia en su determinación de la grecidad. Dicha postura, que se acomoda a la perfección con una adaptación griega de la vanguardia que, como hemos dicho, no podía adoptar un carácter excesivamente revolucionario o rompedor a riesgo de quedar excluida automáticamente del canon nacional y desterrar consigo a estos nuevos poetas con voluntad de servicio patriótico, será la privilegiada en la recepción del surrealismo en Grecia, entre otras cosas por lo tardío de su llegada al país. Pero no sólo por eso, evidentemente; es determinante lo que ya hemos sugerido más arriba: los griegos quieren encontrar en el impulso renovador y antioccidental de las vanguardias la pulsión oriental que el alma de su pueblo había mantenido viva durante siglos como alternativa inexplorada a la decadencia generalizada de Occidente. De ahí que saluden su entrada en el país, tras la depuración preceptiva, como una posibilidad de ahondar en la búsqueda de su propia identidad sublimando el espíritu transgresor y antiburgués, internacionalista y anticlásico, que las había inspirado y gobernado en Europa. La configuración estética de Grecia, antes incluso del llamado «giro oriental» de los años cincuenta y sesenta, se producirá por tanto en el marco de unas poéticas de vanguardia que enmascararon bajo una presunta recuperación moderna de la tradición —en la línea de Lorca o Alberti en España, quienes influyeron decisivamente sobre Elitis en sus intentos de compaginar surrealismo o poesía contemporánea y estética popular— lo que no era sino una prolongación, o en ocasiones incluso una agudización, del discurso y el mito nacionalista, suprahistórico y determinista del helenismo. Las vanguardias aportaron la coartada de un europeísmo que en realidad, vuelvo a reiterar, era utilizado sólo en la medida en que poseía una pulsión antioccidental que en Grecia resultaba no sólo inocua sino reaccionaria. Su incorporación automática al canon nacional, contra otros

²¹¹ Cfr. JADSIYACUMÍ, M. (2004), pp. 193-194.

²¹² La propia María Jadsiyacumí, así como acaso Eratoscenis Capsomenos, son representantes de una crítica griega del interior que se mueve habitualmente entre estas afirmaciones complacientes e impresionistas, cfr. *Ibidem*, p. 194.

autores —por ejemplo, Nicos Cavadiás— que hablaban verdaderamente de un exotismo oriental (los viajes marítimos por un Asia lejana y desconocida, por ejemplo) sin conexiones con Grecia, lo demuestra nítidamente.

Andonis Cotidis, que ha señalado la radical contradicción de objetivos entre el modernismo griego (etnicista y autorreivindicativo) y el modernismo europeo (supranacional y cosmopolita)²¹³, o bien Dimitris Dsiovas²¹⁴, apuntan en la misma dirección. Sin embargo, críticos como Aléxandros Aryiríu, aceptando sin prevenciones las afirmaciones de Elitis y sus compañeros de generación, aseguran que la entrada del surrealismo en Grecia no es tal, sino mera coincidencia instintiva de determinados artistas griegos, obedientes respecto a las prescripciones de la tierra y el alma popular, con la corriente francesa²¹⁵. Será éste el argumento principal en el deseo de estos autores de «helenizar el surrealismo»; tanto Elitis como Engonópulos incidirán repetidamente en el carácter germinal que respecto a las vanguardias europeas tiene el espíritu estético, vital y hasta ético de la Grecia suprahistórica, ésa que se extiende desde la Antigüedad hasta nuestros días. El antirracionalismo y la magia que se exaltan en el surrealismo hacen de él apenas una parada más en el largo periplo del helenismo y sus valores inherentes a lo largo de la historia²¹⁶. Respondiendo a una encuesta de la revista *Zōyós* (acerca de los «Puntos de contacto entre el arte moderno y el ideal del arte griego»), Nicos Engonópulos llega incluso a formular explícitamente aquello que en los textos de Elitis sólo se deja sospechar: el surrealismo siempre fue griego, es de hecho el hallazgo a manos de los occidentales de aquello que los griegos llevan sabiendo desde siempre gracias a su irreductibilidad a los valores del gran enemigo estético y moral, el Renacimiento; pues el arte moderno recupera «los principios rectos e intemporales del arte, los ideales griegos, después del callejón sin salida adonde lo habían conducido las funestas

²¹³ Cfr. COTIDIS, A. (2005), p. 67.

²¹⁴ «Modernism in Europe has been associated with universal capitalism and cultural imperialism. In contrast, Greek modernism, experienced as an identity problem, can be seen as introverted, ethnocentric and anticolonial. For certain Greek poets to be modernists meant to hellenize modernity, to advocate a “national modernism”. For them, modernism involved an antimodernist strategy, namely the reactivation of tradition and the adaptation of Western literary trends, such as surrealism, into a national context», DSIOVAS, D. (1997), p. 2.

²¹⁵ Cfr. ARYIRÍU, A. (1998), pp. 19-20. Se trata por lo demás de un argumento ya explotado por Elitis en su «Memorial para Andreas Embiricos», donde afirma que su amigo y colega estaba ya llegando, gracias a sus sólida base griega, a conclusiones semejantes a las de Breton y compañía cuando se encontró azarosamente con el movimiento, cfr. ELITIS, O. (1993), pp. 122-123. No estoy de acuerdo en este aspecto con Elena Cutrianu, que en uno de sus artículos asegura que si los surrealistas griegos utilizaron el argumento de la búsqueda de su propia identidad fue para protegerse de las críticas y disimular ante el *establishment* intelectual el hecho de que estaban introduciendo una corriente extranjera en el país, operación que generaba siempre mucha controversia, cfr. CUTRIANU, E. (2000a), p. 154.

²¹⁶ Cfr. CUTRIANU, E. (2004), p. 420.

consecuencias del Renacimiento italiano»²¹⁷. Un Renacimiento que fracasó en su deseo de resucitar el espíritu griego y creó, a cambio, una cultura nueva, contraria a la humanidad que Grecia, no necesitada gracias a su continuidad ininterrumpida y suprahistórica de resurrecciones forzadas, no había cesado de proyectar en ese tiempo. Es después, prosigue Engonópulos, con algunos poetas románticos alemanes, con Baudelaire o Lautréamont, entre otros —quienes restablecieron la primacía del sueño o el instinto respecto a la lógica—, y sobre todo con el surrealismo, que hace cristalizar las nuevas tendencias en una teoría coherente y omniabarcadora, cuando lo griego resucita en Occidente²¹⁸. Sin embargo, el reconocimiento de lo absurdo o lo irracional se hallaban ya en Empédocles o Parménides. Si Breton no alcanzó a localizar, fuera de su admiración por Heráclito, las fuentes griegas del surrealismo, fue porque sus obligaciones prácticas como líder del grupo francés le impidieron disponer del tiempo suficiente para profundizar en ellas. Sin embargo, según siempre el mismo Engonópulos en entrevistas tardías, ellos, los surrealistas griegos, lo hicieron por él y crearon «el surrealismo griego, que es el verdadero surrealismo», el surrealismo «sano» contra el otro, postulado por los «francos» —el modo en que en Grecia suele llamarse a los europeos occidentales— y reducido por ellos a una mueca²¹⁹ alejada del decoro y la precisión ético-estética de que hablaban Yanópulos o el propio Elitis. En su entrevista con Ivar Ivask, Elitis reconoce por su parte a la altura de 1975 algo semejante: a través del surrealismo, los griegos de su generación encontraron el modo de articular —o de reencontrarse con— su identidad contra los excesos enajenantes del Renacimiento y de las Luces —es decir, en función de una estética—, y encontraron también el arte sano que se adecuaba mejor a su propia condición *onfálica*. Gracias a él pudieron, de hecho, configurar el código estético

²¹⁷ «...τις ορθές και αιώνιες αρχές της τέχνης, τα ελληνικά ιδανικά, ύστερα από το αδιέξοδο όπου την οδήγησαν οι ολέθριες συνέπειες της Ιταλικής Αναγέννησης», en *Ibidem*, p. 420.

²¹⁸ Algo semejante dice Elitis en un artículo en defensa del surrealismo publicado en 1944, «Los problemas poéticos y artísticos actuales», donde utiliza la evidente estrategia de vender en el interior del país el surrealismo como una corriente de sustrato eminentemente griego para hacerlo más aceptable entre sus compatriotas; ello no significa que en estas palabras no lata asimismo una fuerte convicción que se vio reiterada infinidad de veces en textos posteriores, cuando su lucha por el acceso al canon nacional ya se había relajado: «[Los críticos con el surrealismo] no pueden comprendernos porque no saben que para nosotros, como para los románticos alemanes, como para los sabios de Oriente, como para los griegos de Jonia, el sueño es una realidad, el misterio un estado que nos acompaña sin cesar» («Δεν μπορούν να μας νιώσουν γιατί δεν ξέρουν ότι για μας, όπως και για τους ρομαντικούς της Γερμανίας, όπως και για τους σοφούς της Ανατολής, όπως και για τους Έλληνες της Ιωνίας, το όνειρο είναι μία πραγματικότητα, το μυστήριο μία κατάσταση που μας συνοδεύει αδιάκοπα»), ELITIS, O. (2000), p. 510. Hay que señalar también que Elitis se vincula aquí a sí mismo, así como a los surrealistas y a todo auténtico griego, a varios espacios marginales, orientales, que entrelaza además entre sí: el romanticismo alemán y su impulso contracultural, la filosofía oriental y las religiones del Asia —inspirado sin duda por las ideas que subyacen en textos como los de *La Révolution Surréaliste* a que he hecho referencia más arriba—, y una grecidad preclásica, la de los presocráticos jonios.

²¹⁹ Todo este repaso está extraído de CUTRIANU, E. (2004), pp. 420-421.

—que puede entenderse asimismo en términos de mitología del helenismo, y que adquiere como es habitual la forma de un alfabeto de signos— que les iba a permitir expresarse en consonancia con el núcleo indecible y prescriptor de la grecidad: «Así se explica la gran resonancia del surrealismo entre nosotros, cuando apareció en la escena literaria. Hay muchos aspectos del surrealismo que no puedo aceptar, como sus extravagancias o su defensa de la escritura automática; sin embargo, más allá de eso, ha sido la única escuela poética —y, creo, la última en Europa— que ha aspirado a la salud espiritual y que ha reaccionado frente a las corrientes racionalistas de que la mayoría de mentes occidentales se hallaba imbuida. Desde que el surrealismo, como una tempestad, derribó este racionalismo, ante nosotros quedó despejado el terreno, ofreciéndonos la posibilidad de unirnos naturalmente con nuestro país y de afrontar la realidad griega sin los prejuicios que habían predominado desde el Renacimiento. Sin embargo, esta imagen no es auténtica. El surrealismo, con su carácter antirracionalista, nos ayudó a hacer una suerte de revolución por medio de la concepción que de la verdad griega elaboramos. Al mismo tiempo, el surrealismo contenía un elemento sobrenatural, lo cual nos capacitó para crear una forma de alfabeto de caracteres genuinamente griegos con que expresarnos»²²⁰. No deja de resultar curioso que, tratando de evitar la articulación de la identidad griega sobre una imagen producida en Occidente, la nueva generación de poetas griegos recurra nuevamente a una mirada extranjera —por más que la hagan pasar por autóctona en cuanto a su obediencia al núcleo *atópico* de la grecidad— para encontrarse. La relación especular con Occidente no cesa. Según Άrtemis Leondί, de hecho, esta estrategia de búsqueda de una identidad premoderna, no occidental, a través de argumentos y técnicas tomados de Occidente es frecuente en el populismo de la Europa oriental. Elitis adquirió poder artístico e

²²⁰ «Έτσι εξηγείται η μεγάλη απήχηση του υπερρεαλισμού σε μας, όταν αυτός εμφανίστηκε στη λογοτεχνική σκηνή. Πολλές πλευρές του υπερρεαλισμού δεν μπορώ να τις δεχθώ, όπως τις παραδοξολογίες του, την προάσπιση της αυτόματης γραφής· όμως —πέρα από αυτά— υπήρξε η μόνη ποιητική σχολή —και, πιστεύω, η τελευταία στην Ευρώπη— που απέβλεψε στην πνευματική υγεία και αντέδρασε στα ορθολογικά ρεύματα που είχαν γεμίσει τα περισσότερα δυτικά μυαλά. Αφότου ο υπερρεαλισμός, σαν καταιγίδα, ανέτρεψε αυτό τον ορθολογισμό, ξεκαθαρίστηκε μπροστά μας το έδαφος προσφέροντάς μας τη δυνατότητα να συνδεθούμε φυσιολογικά με τον τόπο μας και ν' αντικρίσουμε την ελληνική πραγματικότητα δίχως τις προκαταλήψεις που επικρατούσαν από την Αναγέννηση. Όμως αυτή η εικόνα δεν είναι αληθινή. Ο υπερρεαλισμός, με τον αντι-ορθολογικό του χαρακτήρα, μας βοήθησε να κάνουμε ένα είδος επανάσταση με την αντίληψη που σχηματίσαμε για την ελληνική αλήθεια. Ταυτόχρονα, ο υπερρεαλισμός περιλάμβανε ένα υπερφυσικό στοιχείο, πράγμα που μας κατέστησε ικανούς να δημιουργήσουμε μία μορφή αλφαβήτου από στοιχεία ελληνικά και με τούτα να εκφραστούμε», ELITIS, O. (1979), pp. 187-188. Complementariamente, podemos destacar también la afirmación hecha en otro texto de poética —dado que esta entrevista sin duda está concebida como tal—, la «Declaración del 51», donde Elitis identifica los resultados a que le ha conducido por una parte su obediencia a la grecidad y por otra su fe surrealista, con una oportuna alusión a Heráclito, uno de los pocos puentes de Grecia con el surrealismo histórico: «La formación griega, por una parte, y el surrealismo por otro, han sido el camino “arriba” y “abajo” que me han conducido al mismo punto» («Η ελληνική παιδεία από το ένα μέρος και ο υπερρεαλισμός από το άλλο στάθηκαν η “άνω” και η “κάτω” οδός που μ' έβγαλαν στο ίδιο σημείο»), ELITIS, O. (1993), p. 206.

influencia ideológica utilizando la revolución surrealista para mediar no entre la tradición y la modernidad, sino entre un helenismo auténtico y sus apropiaciones extranjeras y autóctonas. Asumió un papel de capital importancia queriendo preservar para el pueblo griego el pasado clásico que había sido usurpado por el racionalismo occidental. Y ese mismo pueblo griego, convertido en público, recibió como una empresa profundamente revolucionaria el intento de transformar Grecia, de ideal histórico concebido como destino, pasado o futuro —es decir, como fin de una teleología de la historia—, en expresión luminosa e inmarcesible de un alma popular que habitaba en todos y cada uno de sus humildes habitantes²²¹. Él mismo se inviste con los ropajes del doble redentor de la grecidad: el que la aparta por un lado de los humanistas y filólogos occidentales que quieren encerrarla en la redoma del objeto científico, del fósil propicio al estudio, y por otro de los «falsos patriotas» que actúan como aquéllos en su visión obtusa de Grecia: «En nuestros días son ellos quienes siguen desempeñando el ingrato papel de los viejos humanistas vestidos de negro, que copiaban las copias, rezaban en las Acrópolis y añadían comentarios sintácticos a los oradores con una insensibilidad que relegaba a la auténtica Grecia a las antípodas»²²².

Pero existe una vinculación profunda entre el surrealismo y la construcción de Grecia como *#Topía* estética. Si más arriba he dicho que para Elitis y su generación la Grecia presente, ésa que habían conocido desde niños y en la cual se habían formado, era, sobre todo en su naturaleza y en su cultura popular, la plena realización de la utopía estética que los románticos y los neoclasicistas alemanes situaban en el más remoto pasado, lejos de cualquier atisbo de recuperación que no fuese artificial (un trasplante de valores con el objeto de revitalizar —sobre todo políticamente— el presente), hay que añadir ahora un nuevo factor introducido por el surrealismo: el concepto de superrealidad. Si el surrealismo, o al menos sus más profundas bases, constituye la verdadera pensabilidad de lo griego (del mismo modo que lo griego es la auténtica posibilidad del surrealismo), ello sucede entre otras cosas porque Grecia es, *ya*, la superrealidad cumplida, tangible, accesible por medio de los sentidos en su misma irrealidad²²³. Ella es en su paisaje y en su naturaleza, inverosímiles pero

²²¹ Cfr. LEONDI, Á. (1998), p. 318.

²²² «Las muchachas»: «Στις ημέρες μας είναι αυτοί που εξακολουθούν να παίζουν τον αχάριστο ρόλο των παλαιών Ουμανιστών, των μαυροφορεμένων, που αντιγράφανε τ' αντίγραφα, προσεύχονταν στις Ακρόπολεις, και προσθέτανε συντακτικές παρατηρήσεις στους ρήτορες με μίαν ασυγκινήσια που απωθούσε την πραγματική Ελλάδα, κυριολεκτικά, στους αντίποδες», ELITIS, O. (2000), pp. 190-191.

²²³ Yorgos Ioanu ha afirmado que el Egeo es en Elitis la perceptibilidad de lo superreal, el lugar en que lo sobrenatural es natural y lo mágico forma parte de lo cotidiano. En él encuentra el poeta, dice, lo que Aragon o Éluard encontraban en las calles de París, cfr. IOANU, Y. I. (1991a), pp. 115-116. En su artículo «Aspects of Surrealism in the Words of Odysseus Elytis» (*Books Abroad*, XLIX, 1975), R. Jouanny afirma que lo griego en Elitis es la superrealidad de Breton viva, citado en ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992), pp. 52-53, nota 7.

auténticos, el modelo dinámico de la fusión entre realidad e imaginación, vigilia y sueño, el mundo plenamente po(i)ético, *sobre-natural* y por lo tanto *indemne* (es decir, *heilig*, sagrado) que los surrealistas habían teorizado como espacio de habitabilidad integral de lo humano que un día la poesía lograría configurar contra las limitaciones del dualismo y la esquizofrenia capitalista. Para Elitis Grecia es la forma más depurada, en su *atopidad*, su *espectralidad* y su condición de *mimesis de lo imposible*, de la comunicabilidad con lo divino concebida en términos *heliotrópicos*: ella es la membrana, el *himen*, el umbral, desde donde puede contemplarse el *lugar* de residencia de la divinidad o el absoluto; es la *revelabilidad* que dibuja en su gesto mimético, en su proliferación de representaciones o de escrituras destinadas a rellenar el vacío de una ilegibilidad primordial —la sensación que es Grecia, la huella en constante retracción que la desencadena como *metaforicidad* incontenible—, la (im)posibilidad misma de una trascendencia. En ese contacto se configura no sólo como un *no lugar* con nombre, a pesar de todo, *propio*, sino como el *espectro* mismo de un traspaso entre vasos comunicantes, como el intersticio de un *ónfalos* que hace las veces de templo a través del cual el mundo se comunica con el dios y lo hace renacer en esa comunicación por lo demás incomprensible para el no iniciado. Todas las claves de la *resacralización*, de la operación de una *indemnidad* recuperada contra el desencanto de la modernidad occidental que había de llevar a cabo la poesía (la *poiesis* artística en general), se encuentran ya realizadas en el cuerpo irreal y *atópico* de Grecia, suspendido entre la geografía y la corporeidad y el reino de lo imaginario y lo espectral, entre lo diurno y lo onírico, entre consciente e inconsciente. Grecia es, de hecho, lo más parecido a una forma moderna y efectiva de lo sagrado —tal como hemos venido explicando su concepción en estos siglos— que podemos encontrar en la obra de Elitis²²⁴. Representación de la belleza, del culmen de lo estético, es, como quería Hölderlin, el equilibrio armónico entre lo orgánico y lo aórgico, entre lo finito y lo infinito, entre la razón y lo incomprensible: la posibilidad misma de una sacralidad moderna²²⁵.

²²⁴ «Often, his notion of the Divine seems synonymous with the Hellenic», CALOTYCHOS, V. (2003), p. 225.

²²⁵ De hecho, podemos leer en este sentido la primera «glosa» de «El Gloria», una tirada de dísticos dirigida indecidiblemente a la Virgen, al eterno femenino o a Grecia. Con ello, Grecia está siendo equiparada a la dimensión intersticial que representan la Virgen o la muchacha, puntos de traspaso entre lo humano y lo divino, *mediaticidad* pura, suspensión y garantía de comunicación y *construibilidad* mutua entre ambas instancias. Se diría que se confirma aquí la afirmación hölderliniana de que sólo Grecia, en su intersticialidad, puede decir el sentido de lo sagrado. Lo sagrado en este pasaje está representado, además de por la presencia de la Virgen que remite nuevamente a la religión nacional, o de la Santa Core que evoca una religiosidad pagana y no menos griega, por la creencia surrealista en un «tercer estado» que se construye sobre la confluencia de los otros dos, la vigilia y el sueño, la realidad y la imaginación, la identidad y lo Totalmente Otro. Grecia queda marcada como la operadora de dicha sacralidad o *superrealidad sobre-natural*: «Salve a ti la Ardiente salve a ti la Verde / Salve la Impenitente con la espada de Proa // Salve a ti que caminas y se borran las huellas / Salve a ti que despiertas y se hacen los milagros» («Χαίρε η Καιομένη και χαίρε η

Todas las utopías soñadas y buscadas po(i)éticamente por Elitis se encuentran ya cumplidas allí, en una Grecia identificable con el paraíso terrenal, el espacio fisiológico de lo divino²²⁶ donde la coexistencia entre naturaleza y *sobrenaturaleza*, humanidad y *sobrehumanidad*, se da sobre la base de un equilibrio perfecto, de una dialéctica irresoluble que las religiones tradicionales o la civilización tecnocientífica (el Oriente y el Occidente de que hablaba Hölderlin) han vulnerado siempre en una u otra dirección.

En cierto sentido, la idea es que esta superrealidad efectiva precede a la formulación al respecto de los surrealistas, que ignoraban estar retratando con tanta precisión a una Grecia que, por el contrario, consideraban el origen de su misma imposibilidad de aplicación. Periclís Yanópulos, veinte años antes del surgimiento del surrealismo, se refería ya a Grecia como un territorio fabuloso o imaginario donde se deja percibir algo muy parecido a lo maravilloso surrealista, un paraíso superior a los que prometen las religiones para la otra vida: «La cual [naturaleza] desarrolla ante nuestros ojos [...] las más quiméricas y paradisiacas imágenes de inefable e inimaginable poesía y belleza, ante las cuales quedarían cegados todos los Paraísos de la vida ultraterrena. La cual conduce al hombre que se entrega a ella y se hace capaz de sentirla y contemplarla como la más fuerte y a la vez la más etérea, a un estado de dicha carnal, de felicidad, de lozanía, de ánimo festivo, de exaltación vital y elevación espiritual que en ninguna otra parte, en ningún lugar del mundo, en ningún otro punto de la tierra, es posible sentir»²²⁷. Recordemos también las explícitas alusiones de Yanópulos a la Grecia sumida en la desrealización del mediodía como el espacio de un intercambio entre realidad e irrealdad, entre sueño y vigilia, entre conciencia e imaginación. El estatuto que le corresponde es, de hecho, el estatuto de la imagen o la representación: toda Grecia es propiamente, antes que un modelo *temático* para la mimesis, un producto estético por sí misma, con lo que ello

Χλωρή / Χαίρε η Αμεταμέλητη με το πρωραίο σπαθί // Χαίρε η που πατείς και τα σημάδια σβήνονται / Χαίρε η που ξυπνάς και τα θαύματα γίνονται», ELITIS, O. (2002), p. 174. Ella es la zarza ardiente, natural e inmortal, sede de la *revelabilidad* y la promesa de(l) Dios, así como el *reorigen* constante carente de un *telos* (*construibilidad* en la luz o el fuego) y la borradura de las huellas que nos devuelve al desierto del advenio y hace nacer los milagros, es decir, lo maravilloso. Es, además, según la simulación léxica de una advocación mariana, la *Ονειροτόκος*, «Madre del Sueño», suscitadora pues de los estados segundos del surrealismo —que poseen el estatuto de una *sacralidad*— a la par que sede de los estados terceros.

²²⁶ Cfr. Eratoscenis Capsomenos, «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και το τοπικό πολιτισμικό σύστημα», CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 60-61.

²²⁷ «La pintura contemporánea»: «Η οποία εκτυλίσσεται ενώπιον των οφθαλμών μας [...] τας χιμαιρικωτέρας και παραδεισιωτέρας εικόνας ανεκκλήτου και ανονειρεύτου ποιήσεως και ωραιότητος, προ των οποίων τύφλα να έχουν, όλοι οι Παράδεισοι των μεταθανατίων ζώων. Η οποία θέτει τον άνθρωπον, τον δοθέντα εις αυτήν και καταστάντα ικανόν να την αισθανθή και την ατενίση, αυτήν την δυνατωτέραν και συγχρόνως αιθεριωτέραν, εις μίαν κατάστασιν σαρκικής ευδαιμονίας, χαράς, σφρίγγους, διαθέσεως εορταστικής, εξάρσεως ζωής χαιρούσης και αγαλλιάσεως πνεύματος, την οποίαν ουδαμού αλλού, εις κανένα μέρος του κόσμου, εις κανένα άλλο σημείον της γης, δύναται να αισθανθή», YANÓPULOS, P. (1988), pp. 36-37.

implica de elaboración *arti-ficial* o de diferición de toda instancia *propia*, de todo referente concebido como origen o *telos* de la operación representativa. Grecia es, en definitiva, la posibilidad de proliferación infinita de la representación, la *autoconstruibilidad poiética* que reteje sin cesar el *himen* en el cual se funda toda pensabilidad (*heliotrópica*) del absoluto o de la trascendencia.

Los surrealistas griegos atribuyeron de hecho la idea de lo surreal no sólo a los teóricos del nacionalismo estético, sino también a la tradición popular. Desde la Antigüedad, el pueblo griego en sus manifestaciones artísticas y expresivas ha postulado implícitamente una noción de lo maravilloso homologable con la teoría surrealista del «tercer estado»²²⁸. Se trata, es evidente, de las diversas formas mágicas o fabulosas que la poesía o la cuentística tradicional convierten en cualquier lugar del mundo en el eje de sus manifestaciones. Su aislamiento y su conversión en precedente de las doctrinas occidentales de la superrealidad presentaba, sin embargo, una ventaja incuestionable: permitía vincular el nuevo movimiento a uno de los fetiches del demoticismo y del etnicismo imperantes en la época: la canción tradicional (*δημοτικό τραγούδι*), máxima expresión del «alma del pueblo» en cuya recolección y fijación se habían producido ya, no obstante, innumerables fraudes, ocultaciones y purgas interesadas. Esta tradición popular se había limitado a transcribir, obediente a los dictados de la tierra, aquello que se ofrecía a los ojos de los griegos humildes, carentes de formación académica y por ello más puros, más fieles a la verdadera grecidad, en las producciones poéticas o estéticas. No se trata sin embargo de una simple mimesis: lo griego, aun en sus estratos más sencillos, consiste precisamente en la operación de traspaso, en la mirada que no se limita a contemplar ni a trasponer un paisaje, sino que lo construye en una interacción *desapropiante*. De ahí que la naturaleza griega constituya un tercer estado aun en las formas más básicas de su expresión: incluso en su presunta materialidad y objetualidad primigenias ha nacido de una confluencia, de la fusión entre una imaginación *poiética* y activa y un territorio que, lejos de constituir un simple modelo para la descripción o la figuración, era ya la escritura a través de la cual se dejaban leer ciertos mensajes de la trascendencia.

Elitis se lanza pues a (re)presentar y (re)construir en su obra —prolongando en consecuencia la acción mimética y escritural sobre la cual ha nacido, reproduciendo una vez más la acción *atópica* en la que reside, retejiéndola en su textualidad sin traicionarla por ello con una mayor diferición respecto al original de la que existe ya en él mismo— esta Grecia *#Tópica*, a la par comunicación con el misterio y *autoconstruibilidad* del misterio en la luz, irrealidad palpable, inverosimilitud que, rasgando los velos que separan lo empírico de lo imaginario,

²²⁸ Cfr. CUTRIANU, E. (1997), pp. 15-16.

conmueve nuestra noción cotidiana de realidad insertándole su otro. En tanto *restancia* irreductible a dialéctica o racionalidad alguna, constituye asimismo una dimensión *paralógica*, según vimos al referirnos a la transparencia y la luminosidad. Es ante todo el espacio de un *cruce* inconcebible, de una confluencia que prescinde del desplazamiento dualístico de la *metaforá* y muestra fundidos, como en la imagen surrealista, elementos opuestos o conceptualmente alejados entre sí. Se trata, por tanto, de un isomorfo del *punto exacto* o del *estigma*, así como del equilibrio de lo armónicamente opuesto que en Hölderlin constituye la pensabilidad misma de lo sagrado y es identificado también con Grecia. Dicha contraposición pacífica y sin afuera entre dimensiones inconmensurables se da, sintomáticamente, en una irreductibilidad a la geografía, en el rechazo explícito de las coordenadas creadas por Occidente para determinar el *lugar* y el tiempo de un cuerpo dominable por el discurso enciclopédico de las Luces; Grecia es, como *estigma* o encrucijada intersticial, la manifestación de una coordenada *espectral*, exclusiva, el Lugar que representa el papel del *no lugar* desde el momento en que no se deja integrar en un sistema que exigiría oponerlo a otros lugares y cartografiarlo doblándolo por medio de un discurso *propio*: «Adelante, subamos la pendiente de los mismos mares. En cualquier caso, en nuestras tierras siempre es la hora que nos apetece, digan lo que digan los Greenwich. Pero con una condición. Que es azul y blanca, terrestre y acuática a la vez»²²⁹. La fusión de elementos dispares que se da en Grecia sin la enajenación de un afuera y sin conflicto alguno identitario —antes al contrario, construyendo su identidad sobre ella—, no podría darse en otros lugares; Grecia es la patria de la diferencia, el espacio de aplicación del *ἐν διαφέρον ἐαυτῷ*: «Así vivimos aquí, con grandes diferencias entre la mano izquierda y la derecha. Desde iglesitas sutilmente cinceladas a descomunales promontorios de voces tonantes. En tal variedad y excepcionalidad, que el habitante de otro país no podría realmente encontrar nunca juntos una Core y un Águila, el viento del norte y un calor de cuarenta grados, incensarios, espinos, cañas de timón»²³⁰. En *El sol soberano* abunda en esta idea: Grecia es lo maravilloso, lo extraño, la vivificación de la imagen surrealista, un caso único: «No he visto patria más hermosa y extraña / Que la que me ha tocado en suerte // Lanza redes para atrapar peces / atrapa pájaros / Levanta

²²⁹ «Regreso de la Grecia que casi fue»: «Εμπρός, ας ανηφορίσουμε τις ίδιες θάλασσες. Έτσι κι αλλιώς, στα μέρη τα δικά μας κάνει ό,τι ώρα μάς αρέσει κι ας λένε τα Γκρίνουιτς. Με μία προϋπόθεση όμως. Που είναι κυανή και λευκή, γήινη και υδάτινη συνάμα», ELITIS, O. (1999), p. 81.

²³⁰ «Loa del burro»: «Έτσι ζούμε εδώ, με διαφορές μεγάλες ανάμεσα σε ζερβί και δεξί χέρι. Από λεπτορρηγμένες εκκλησίτσες έως υπερμεγέθη βροντερών φωνών ακρωτήρια. Σε τέτοια ποικιλία και σπανιότητα, που πραγματικά δεν θα μπορούσε κανείς άλλης χώρας κάτοικος να βρει μαζί Κόρη και Αετό, βόρειον άνεμο και ζέστη σαράντα βαθμών, θυμιατά, σκίνα, λαγουδέρες», ELITIS, O. (1997), pp. 24-25.

sobre la tierra un barco un jardín en las aguas»²³¹. Es evidente pues que el mecanismo estético de la metáfora que repasamos más arriba tiene en Grecia su modelo y su aplicación; de hecho, el espacio de lo griego, que es ante todo el traspaso de una *metaforicidad* sin reposo, se construye sobre él. Las técnicas poéticas y artísticas de la vanguardia, en consecuencia, no sólo pueden aplicarse a Grecia como *tema*, sino que se hallan ya encarnadas en ella desde antes de que se produjera su formulación. Emanan, digamos, de su estética ligada a los condicionamientos de la misma tierra.

Elitis lo reconoce describiendo Grecia no sólo como una hipóstasis de lo maravilloso (lo «imposible hecho posible», dice explícitamente, lo cual no puede remitir con mayor nitidez a la *mimesis de lo imposible*), sino como el mecanismo que actúa en el milagro y en la construcción de la superrealidad: una constante *metaforicidad* —como emblema de la cual vuelve a presentarse un movimiento hacia y desde el sol, un *heliotropismo*—, una *desapropiación* sin fin, una mutua *autoconstruibilidad* sobre la diferencia y el exceso de la identidad, una *metaforá* en definitiva que no conoce afuera, que funciona como el gesto omniabarcador que inscribe la grecidad, o bien dentro del cual la grecidad nos inscribe:

Cuando tuve por primera vez la oportunidad de estar sobre la cubierta de un barco, surcando la costa sur de Santorini, me sentí como un terrateniente que hace inventario de su patrimonio en previsión de una herencia. Aquellas extensiones rizadas de olas eran las tierras de cultivo en las que sólo faltaba plantar cipreses para marcar los linderos. Hacía recuento de mis rebaños, de mis graneros, de mis lagares, de mis cobertizos. [...] Sentía que una familiaridad inmensa, que me hacía intercambiar con la mayor facilidad cualidades y caracteres entre las cosas, preexistía en mi interior y embellecía todo aquello que la Atlántida de los demás no había podido arrastrar consigo a las profundidades. Sin contar con que un lugar en dichas profundidades tampoco me hubiera resultado en absoluto extraño; así de ligado me encontraba al concepto de «tesoro escondido» o, para hablar en lenguaje actual: de lo «imposible hecho posible». Todo es posible cuando el intercambio entre lo que vemos y lo que imaginamos se prolonga y acaba por resultar verdadero. Porque ahí es adonde quería llegar. Si hubiera modo de transcribir en símbolos visuales los fenómenos cinéticos que sentía producirse a mi alrededor, dentro de aquel espacio cegador de azul y oro, tendría que ser dibujando el trayecto que va del sol a la raíz de las plantas y

²³¹ «Ομορφη και παράξενη πατρίδα / Ωσάν αυτή που μου 'λαχε δεν είδα // Ρίχνει να πιάσει ψάρια πιάνει φτερωτά / Στήνει στη γη καράβι κήπο στα νερά», ELITIS, O. (2002), pp. 242-243.

de la raíz de las plantas al sol, los intercambios entre las propiedades de las hierbas y los instintos del hombre, la analogía entre los instintos del hombre y sus objetos cotidianos, casas, barcos, herramientas. Y todo ello con tanta claridad, coherencia, sobriedad de medios, que se convencerían muy pronto de que su punto exacto no puede ser más que la única e ideal Justicia; porque la Justicia es un punto exacto, y nada más.

Si, además, me preguntaran: «¿Por qué sólo en este lugar? ¿Por qué no en todas partes?», podría contestarles: «Porque en ninguna otra parte el triángulo de los montes ha pasado con tanta naturalidad a la arquitectura; en ninguna otra parte las criaturas míticas de las leyendas marinas han llevado tan convincentemente las dos alas de los vientos».²³²

Es imposible no reconocer en esta descripción del mecanismo de la grecidad —o bien de la grecidad como *mecanismo*— las mismas condiciones que actúan en la textualidad construida en «El Gloria» como *cosmos griego*. Se diría que «El Gloria» es la formalización literaria —la prolongación en otra clase de escritura— de la estructura significativa y ontológica que constituye Grecia, y que puede asimilarse a las técnicas o modos de actuación de las vanguardias. De ahí la asombrosa capacidad que muestra el *Axion Estí* de compaginar surrealismo o modernidad estética y los postulados de un nacionalismo reaccionario con tintes premodernos. De ahí también que, atendiendo en exclusiva a la forma, se lo haya considerado un poema meramente vanguardista, sin reparar por lo general en la profunda imbricación entre

²³² «Las muchachas»: «Την εποχή που μου δόθηκε πρώτη φορά η ευκαιρία να βρεθώ στο κατάστρωμα ενός πλοίου, διασχίζοντας τα νότια της Σαντορίνης, είχα το αίσθημα ενός γαιοκτήμονα, που κάνει αναγνώριση των πατρογονικών του, εν όψει κάποιας κληρονομιάς. Αυτές οι σγουρές από κύματα εκτάσεις ήταν οι καλλιεργήσιμες γαίες όπου δεν απόμεινε παρά να φυτευτούν κυπαρίσσια για ορόσημα. Τα κοπάδια μου τα καταμετρούσα, τις σιταποθήκες μου, τα πατητήρια μου, τα υπόστεγά μου τα όριζα. [...] Μία απέραντη οικειότητα, που μ' έκανε ν' ανταλλάσσω με τη μεγαλύτερη ευκολία ιδιότητες και χαρακτήρες στα πράγματα, ένιωθα να προϋπάρχει μέσα μου και να ωραΐζει όλα όσα η Ατλαντίδα των άλλων δεν είχε προλάβει να συμπαράσχει μαζί της στους βυθούς. Χωρίς να λογαριάσουμε ότι, και σ' αυτούς ακόμη, μία θέση δε θα μου ήταν διόλου ξένη· τόσο προσκολλημένος ήμουν στην έννοια του “κρυμμένο θησαυρού” και, για να μιλήσω στη σημερινή γλώσσα: του “πιθανοποιημένου απίθανου”. Όλα γίνονται όταν το πάρε-δώσε ανάμεσα σ' αυτά που βλέπουμε και σ' αυτά που φανταζόμαστε συνεχίζεται και βγαίνει στο τέλος αληθινό. Επειδή εκεί ήθελα να καταλήξω. Αν υπήρχε τρόπος να μεταγράψει κανείς σε οπτικά σύμβολα τα κινητικά φαινόμενα που ένιωθα να λαμβάνουν χώραν γύρω μου, μέσα στο εκτυφλωτικό εκείνο χρυσοκόανο διάστημα, θα παρακολουθούσε τροχιοδεικτικά τη φορά από τον ήλιο προς τη ρίζα των φυτών, και από τη ρίζα των φυτών προς τον ήλιο, την ανταλλαγή ανάμεσα στις ιδιότητες των βοτάνων και τις παρορμήσεις των ανθρώπων, την αναλογία ανάμεσα στις παρορμήσεις των ανθρώπων και στα καθημερινά τους αντικείμενα, σπίτια, καράβια, εργαλεία. Κι αυτά με τόση ενάργεια, συνέπεια, λιτότητα μέσων, που η στιγμή τους η ακριβής θα πείθονταν πολύ γρήγορα ότι δεν μπορούσε να είναι τίποτε άλλο παρά η μόνη και ιδεώδης Δικαιοσύνη· γιατί μία ακριβής στιγμή είναι η Δικαιοσύνη —και τίποτε άλλο. / Αν, πάλι, με ρωτούσαν: “γιατί μονάχα σ' αυτόν το χώρο; γιατί όχι παντού;” θα μπορούσα να τους αποκριθώ: “επειδή πουθενά αλλού το τρίγωνο των βουνών δεν έχει κατεβεί τόσο φυσιολογικά στο αρχιτεκτόνημα· πουθενά αλλού τα μυθικά πλάσματα των θαλασσινών θρύλων δεν έχουν φορέσει τόσο πειστικά τις δυο φτερούγες των ανέμων”», ELITIS, O. (2000), pp. 188-190.

la técnica poética y el presunto *tema*: la restauración de los valores culturales y materiales de la patria o el relato del sufrimiento colectivo —con especial acento en el pueblo inerme— a lo largo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil. Pero la fusión de elementos es constante en lo que parece en ocasiones un catálogo desordenado de los valores griegos o de los componentes materiales del helenismo; lo real y lo imaginario, lo cultural y lo natural, la Ortodoxia y el paganismo, criaturas existentes y criaturas fabulosas, mar y tierra, se entremezclan sin conflicto en un traspaso incesante entre dimensiones donde predomina el valor intersticial. El auténtico *tema* no es otro, pues, que la *metaforicidad* que une entre sí, que hace circular sin pasaje alguno por el *afuera*, todos los objetos, nociones, signos o individuos que comparecen en el texto. Si en alguna parte ha de buscarse la grecidad como tema, como contenido objetual de la obra susceptible de ser aislado de su formulación, no es en lo que el poema dice referencialmente, en la retahíla de objetos denominados por sus significantes, sino en esta irreductibilidad al *tema* que opera una vez más suspendiéndose entre forma y contenido y determinando lo griego como un gesto estético y metafórico. Numerosas figuras sagradas, dioses clásicos o santos ortodoxos, sancionan además con su presencia constante el carácter *sobre-natural* del *cosmos* griego, que gracias a su valor de *himen* escritural y *heliotrópico* no cesa de «mantener el contacto». Es la huella o el *estigma* que se *re-liga* y nos *re-liga* al otro lado, preservando la pensabilidad de lo sagrado. Elitis declara, incluso, en el «Comentario», que todos los elementos griegos catalogados en el poema poseen una sacralidad que es preciso mostrar con el objeto de salvarla, de *indemnizarla* pues a través de su literaturización, a través de la prolongación de los hilos que los unen al misterio por medio de su *metaforicidad* y su mimetización de lo *imposible*. «El Gloria», todo el *Axion Estí*, es de este modo la configuración de una *#Topía*: «Había en mí un temblor de alma que surgía de la conciencia de que estas cosas son *sagradas* y es preciso mostrarlas a los demás (lo cual significa salvarlas), o desaparecer con ellas. Mi mundo era exclusivamente neogriego, y todos sus elementos —desde los héroes de la Revolución hasta las naranjas y las granadas y los vientos— cosas santas, temas para comulgar, colocados en un imaginario iconostasio personal»²³³.

La organicidad abierta, la sucesión de los espacios de *cruce*, las dislocaciones del *lugar*, la presencia tutelar y misteriosa de lo divino, comparece de nuevo, en coherencia con las dos visiones que acabamos de repasar, en la introducción al

²³³ «Υπήρχε σε μένα ένα τρέμισμα ψυχής που προερχότανε από τη συνείδηση ότι αυτά τα πράγματα είναι *ιερά* και ότι πρέπει να τα δείξεις στους άλλους (που θα πει να τα σώσεις) ή να χαθείς μαζί τους. Ο κόσμος μου ήταν αποκλειστικά νεοελληνικός, και τα στοιχεία του όλα —από τους ήρωες της Επανάστασης ως τα πορτοκάλια και τα ρόδια και τους ανέμους— *άγια* πράγματα, θέματα προς *μετάληψιν*, τοποθετημένα σ' ένα φανταστικό ιδιωτικό *εικονοστάσι*», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 37.

ensayo «El pintor Ceófilos». Allí Elitis describe la especificidad *sobre-natural* de la isla de Lesbos, trasunto de todo el Egeo y, por extensión, de Grecia, donde no sólo nació y se crió el pintor Ceófilos Jadsimijail, sino también él mismo, en las largas visitas familiares a las posesiones de su madre que se sucedieron durante toda su infancia. Dentro de una estética tan hondamente determinista, por tanto, describir Lesbos y su articulación *poiética* es también describir las premisas de la expresividad griega que rige tanto la obra de Ceófilos como su misma poesía. Y dichas premisas adquieren sin duda el carácter de una *superrealidad* cumplida en la tierra, un sustrato (sur)real que ocasiona que la mimesis en Grecia no pueda ser tal, sino la mimesis de una mimesis, una escritura en abismo que carece de fundamento o *telos* semántico y, por ello mismo, se halla en contacto perpetuo con lo Abierto o lo sagrado. Lesbos es un territorio espectral, fuera del mapa, al que se llega como si se tratara de la fabulosa Isla de San Brandán del imaginario medieval, tras abandonar las coordenadas cartográficas corrientes y reconocibles, en un bucle geográfico-temporal: «Puede parecer extraño, pero una o dos horas después de dejar Quíos, el barco de línea da la impresión de dejar atrás todo el mundo conocido. Se adentra en mares que de pronto parecen inexplorados, y el viajero desavisado que se balancea al ritmo del oleaje matutino, agarrado de la barandilla del puente, otea el horizonte con la misma sensación que debía de experimentar en otros tiempos un navegante afortunado. Poco después, entre los vapores de la escarcha que el sol va disolviendo poco a poco, comienza a vislumbrar la sombra de una tierra fabulosa»²³⁴. Como si se tratara de una región paradisíaca suspendida entre dos mundos a una distancia incalculable, espacial y ontológica, del universo conocido, Lesbos no se rige por las leyes físicas que determinan nuestra realidad; la libertad de los sueños está en ella, como deseaban los surrealistas, incorporada a la vigilia, con la garantía añadida de contacto con la sacralidad —y con los infinitos retornos de una Grecia suprahistórica, con el clasicismo que no cesa de saltar sus hipóstasis al modo de un sello o una llamada— que proporciona la presencia constante del dios Eros, nacido, y no por casualidad, en su seno (el amor como potencia surrealista o como operación de la superrealidad tiene aquí su mismísima eclosión): «Dicen que desde el momento en que Dafnis, con una voz apenas distinta del murmullo de un manantial, logró susurrar palabras de adoración al oído de la extasiada Cloe, nació Eros. Así que no es en absoluto casual que Eros, ese inductor de todos los milagros, naciera en un lugar

²³⁴ «Μπορεί να φαίνεται παράξενο, αλλά μία-δυο ώρες αφού το πλοίο της γραμμής εγκαταλείπει τη Χίο είναι σα να εγκαταλείπει ολόκληρο τον γνωστό κόσμο. Μπαίνει σε θάλασσες που άξαφνα μοιάζουν ανεξερεύνητες, και ο απροειδοποίητος ταξιδιώτης, που ταλαντεύεται με το ρυθμό της πρωινής φουσκοθαλασσιάς, κρατημένος από τα κάγκελα της γέφυρας, ατενίζει τον ορίζοντα με το ίδιο αίσθημα που θα είχε σε καιρούς αλλοτινούς ένας τυχερός θαλασσοπόρος. Σε λίγο, ανάμεσα στην ατμιστή πάχνη, που τη διαλύει κομμάτια-κομμάτια ο ήλιος, αρχίζει να ξεχωρίζει τη σκία μίας παραμυθένιας γης», ELITIS, O. (2000), p. 257.

como Mitilene. Bien mirado, ninguna de las leyes físicas conocidas tiene demasiado valor allí. No parece en absoluto imprescindible, por ejemplo, que a la noche le siga el día; y es posible ver árboles que florecen en pleno invierno, o flores otoñales de maravillosos colores que no han sido plantadas por la mano del hombre y que ninguna colección botánica contiene. En verano el mar suele teñirse de rojo sin que el cielo tenga nada que ver en ello; y los montículos de tierra crecen o decrecen, se acercan o se alejan, dependiendo de las horas o los vientos. Los jardines rebosan de vida encerrados tras altas tapias, con un solo costado abierto al mar, y el fósforo de los peces llega, a través de las venas invisibles de las profundidades, hasta las sandías que crujen fragantes, o hasta las gigantescas magnolias que se entreabren como conchas marinas»²³⁵. El mundo griego, pues, se *autoconstruye* sin cesar, se recompone o se reescribe a sí mismo bajo la lógica de la transparencia: toda la materia es ligera —uno de los ensayos elitianos sobre arte, publicado entre «Las pequeñas épsilon», se denomina precisamente «El arte de la materia ligera», y presenta como condiciones de la manipulación artística de la materia acciones muy similares a las que aquí la naturaleza griega efectúa por sí sola— e irreducible al logos de las Luces —no existe la opacidad de un *telos* que cierre a ningún objeto sobre un solo sentido o sobre el principio de identidad, y las *restancias* son abundantes: esas hierbas, por ejemplo, que no se encuentran en el catálogo de ningún botánico—. Elitis reconoce explícitamente la mano de lo *imposible* en esta configuración *paralógica*, pero nos comunica a la vez que sólo la figura del inocente, equivalente tanto al santo o al místico como al artista, puede percibir la superrealidad que no se revela más que a quien sabe mirarla; es precisa pues una mediación sacerdotal con la profunda y auténtica realidad griega para que su conciencia se extienda a todos los que habitan sobre ella. No es difícil encontrar en esa figura que va a ser la de Ceófilos, ser tímido y asocial del que sospechamos a lo largo del ensayo que sufre cierto retraso mental, una referencia múltiple: por una parte, a ciertos místicos cristianos que hacen del desapego respecto a la realidad y sus constricciones la clave de su entrega religiosa (los «locos de Dios»), por otra a los

²³⁵ «Έχουν να λένε ότι από τη στιγμή που ο Δάφνις, παραλλάσσοντας μόλις το μουνιουρητό μίας πηγής, αξιώθηκε να ψιθυρίσει λόγια λατρείας στο αυτί της εκστατικής Χλόης, γεννήθηκε ο Έρωτας. Λοιπόν δεν είναι διόλου τυχαίο που ο Έρωτας, ο παραγωγός αυτός όλων των θαυμάτων, γεννήθηκε σε μία χώρα όπως η Μυτιλήνη. Αν το καλοεξετάσεις, κανείς από τους γνωστούς μας φυσικούς νόμους δεν έχει μεγάλη πέραση εκεί. Διόλου απαραίτητο, π. χ., δε μοιάζει τη νύχτα να διαδέχεται η μέρα· και μπορείς να δεις δέντρα που ανθίζουν το καταχρήμενο ή φθινοπωρινά λουλούδια με καταπληκτικά χρώματα, που κανένα χέρι ανθρώπου δε φύτεψε μήτε καμία συλλογή βοτανολόγου περιέχει. Τα καλοκαίρια η θάλασσα γίνεται συχνά κατακόκκινη, χωρίς για τούτο να ευθύνεται ο ουρανός· κι οι χωματεροί λόφοι ψηλώνουν ή χαμηλώνουν, σιμώνουν ή απομακρύνονται, ανάλογα με τις ώρες και τους ανέμους. Οι κήποι σφύζουν κλεισμένοι πίσω από ψηλούς φράχτες, με τη μία μεριά τους μονάχα ολάνοιχτη προς τη θάλασσα, και το φώσφορο των ψαριών μέσ' από τις αόρατες φλέβες του βυθού φτάνει ως τα καρπούζια που τρίζουν κι ευωδιάζουν ή τις τεράστιες μαγνόλιες που μισανοίγονται σαν άλλα θαλασσινά όστρακα», *Ibidem*, p. 258.

enfermos mentales exaltados por los surrealistas franceses como los únicos sujetos capaces de unir en su vida cotidiana las esferas del consciente y el inconsciente —y, por tanto, de vivir en la superrealidad y en el reino de la poesía a que todos deberíamos estar destinados históricamente— y, finalmente, al mismo artista, poseedor de una mente capaz de operar la fusión entre esferas sin perder completamente la razón. En todo el pasaje, en consecuencia, leemos una nueva reivindicación del Poeta como único visionario capaz de conectar a los griegos con el «verdadero rostro» de su tierra y devolverles formalizado, en consecuencia, su carácter superreal, intersticial o *#Tópico* —la interlocución con lo sagrado que pasa por lo general inadvertida—, ése que ya apenas perciben determinados estratos del pueblo, los que se resisten a la tentación del mercantilismo, el utilitarismo o el afán de lucro y permanecen fieles a las prescripciones de la grecidad. De todo ello cabe deducir que el Poeta posee una importancia incalculable en la revelación de la identidad nacional —es, de hecho, quien mantiene el contacto con lo *imposible* o prolonga el gesto que configura a Grecia, el garante pues de su perpetuación en una mirada que deviene escritura— y que dicha identidad es, por ello mismo, primordialmente estética: «No hace falta demasiado para que esto ocurra. Lo Imposible sólo necesita un poco de corazón puro para manifestarse. Y es en las almas de las personas sencillas, de los niños o de los locos, de los “simplones”, como los llaman en Mitilene, donde a veces acepta dejar su impronta. Sólo ellos, privilegiados, imprimen la visión en su interior. Todos los demás, habitantes pobres y ricos de la isla, pasan la vida sin enterarse de nada, y al final se casan, comen sus buenos dulces y miden sus “fanegas”, como si sobre estas mismas tierras que pisan no hubiera dejado en otro tiempo sus huellas el pie de un dios. Y, sin embargo, desde aquellos antiquísimos tiempos en que aún se expandía el bosque, el mismo que después se petrificó y ahora es talado en mil pedazos de corteza iridiscentes, hasta hoy que los campesinos de Ayía Paraskeví, en un pandemónium de laudes y de himnos, conducen al toro al matadero, agachándose a sumergir los dedos en la sangre para hacerse la señal de la cruz sobre la frente, o que un poco más arriba, sobre las dulces colinas de Cermí, las mujeres vestidas de negro esperan todas las noches a San Rafael para discutir con él sin falta, persiste un intercambio secreto, un comercio oculto entre los que saben ofrecer su confianza sin esperar recompensa y los que saben y tienen el poder de recompensarla»²³⁶.

²³⁶ «Δεν θέλει πολύ για να γίνει αυτό. Λίγη καθαρή καρδιά ζητάει πάντοτε το Απίθανο για να φανερωθεί. Κι είναι στις ψυχές των απλών ανθρώπων, των παιδιών ή των τρελών, των “αχμάκηδων”, όπως τους λένε στη Μυτιλήνη, που κάποτε στέργει ν’ αφήσει τ’ αποτυπώματά του. Αυτοί μόνοι, προνομιούχοι, εγγράφουνε μέσα τους το όραμα. Οι άλλοι όλοι, φτωχοί και πλούσιοι κάτοικοι του νησιού, περνούν τη ζωή τους χωρίς να πάρουν είδηση από τίποτε, και σε τελευταία κατάληξη παντρεύονται, τρώνε τα ωραία γλυκά τους και μετρούν τα “μόδια” τους, σα να μην είχε αφήσει ποτέ στα ίδια αυτά χώματα που πατούν, τ’ αχνάρια της η φτέρνα κάποιου θεού. Κι όμως από τους πανάρχαιους εκείνους χρόνους όπου θρασομανούσε ακόμα το δάσος, το ίδιο που αργότερα πέτρωσε

2.4.3.2. *La #Topía a(nti)histórica: el archipiélago celeste*

En una nueva inflexión de su obra, Elitis plantea en *El Pequeño Nautilo* la idea de una «Grecia segunda del mundo superior» contra la Grecia histórica. Se trata sin duda de una nueva forma de la #Topía, en la medida en que la trascendencia antihistórica, o bien la construcción mítica y *sobre-natural* sobre la que se aspira a *indemnizar* la vida, adoptan un *nombre propio* de *lugar* y se constituyen, en su inverosimilitud, en realidad oculta de lo griego. No estamos tan lejos, en el fondo, de las descripciones que acabamos de repasar. Es posible rastrear a lo largo de toda la producción elitiana, de hecho, la configuración de un mito griego que, en una deriva dualista, se quiere alternativa absoluta a la historicidad y a los sufrimientos ocasionados por lo político. No deja de ser una figura más de la *atopía* griega que incide en la superioridad de lo estético o lo imaginal frente al resto de dimensiones y, por tanto, en la especial responsabilidad del artista sobre la construcción de una identidad colectiva capaz de salvar (gracias a la integridad de lo *indemne* cuya llave posee, como sacerdote moderno, sólo él) y no de condenar (como sucede con la historia y su alusión a un destino siempre ajeno y devorador) a la comunidad. Pero esta topografía de la grecidad, organizada como una mitología personal o como un sistema de signos que promete rizomáticamente su expansión incontenible y su infinitud inabarcable —comentaremos en el próximo capítulo los pasajes en que el autor alude a los componentes de la grecidad como una ortografía— presenta bajo la forma de la «Grecia segunda» (puesto que en otras inflexiones del concepto, como hemos visto y veremos, la noción del helenismo como alfabeto parece poseer otras funciones) una particularidad insoslayable: ya no es la Grecia real, tangible y material, la que posee todas las características de un mundo poético o superreal, sino un doble ideal que la trasciende, la mejora y se configura como la imagen extrema de la comunidad mística del helenismo, una suerte de Jerusalén o Israel celeste que se promete en cada rasgo de grecidad experimentable en la inmanencia²³⁷.

και πελεκιέται σε χιλιάδες φλοίδες ιριδίζουσες, ίσαμε σήμερα που οι χωρικοί της Αγίας Παρασκευής μέσα σ' ένα πανδαιμόνιο από λαγούτα και δοξολογήματα οδηγούν τον ταύρο στη σφαγή, σκύβοντας να βουτήξουνε δάχτυλο μέσα στο αίμα για να σταυρώσουν το μέτωπό τους, ή που λίγο πιο ψηλά, στους απαλούς λόφους της Θερμής, οι μαυροντυμένες γυναίκες προσμένουν κάθε βράδυ τον Άγιο Ραφαήλ για να κουβεντιάσουν μαζί του, το δίχως άλλο, μία μυστική συναλλαγή, ένα κρυφό πάρε-δώσε συνεχίζεται ανάμεσα σ' εκείνους που γνωρίζουν να προσφέρουν την εμπιστοσύνη τους χωρίς κανένα αντίκρισμα και σ' εκείνους που γνωρίζουν κι έχουν τη δύναμη να την ανταμείβουν», *Ibidem*, pp. 259-260.

²³⁷ Al igual que en Elitis, la Israel o la Jerusalén celeste del judaísmo se identifica con la luz y con el arquetipo femenino: es la sefirá más baja, *Malkut* o el Reino, modelo eidético de nuestro mundo perteneciente sin embargo a la esfera de la divinidad, o bien la Shejiná, la luz o la esposa divina, cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. 185 y 456. Es la representación, del mismo modo que la Iglesia cristiana, de la comunidad ideal o trascendente de los fieles. Andonis Decavales ha afirmado al

El Pequeño Nautilo es una obra enteramente dedicada a glosar —o a perseguir desde la esfera de la escritura— el fenómeno que es Grecia. Escrito probablemente en la primera mitad de la década de los setenta, bajo la fuerte impresión causada por lo que Elitis sin duda entendía como una usurpación ilícita del país a manos de la Dictadura de los Coroneles, es decir, a manos de nuevo de la historia, fue publicado sin embargo —con algunos adelantos en la segunda mitad de los años setenta— en 1985. No hay, a pesar de todo, mención explícita alguna a la dictadura como tal; la oposición que Elitis escenifica aquí no es, una vez más, ideológica. El enemigo no es una facción política concreta, sino la bestia sin rostro de la historia, que golpea repetidamente y con brutalidad el sereno paraíso poético que es Grecia. El intento de la obra es por lo tanto paralelo al del *Axion Estí*, según ha repetido la crítica en diversas ocasiones: restaurar los valores *atópicos* y suprahistóricos de la grecidad, establecer un catálogo de sensaciones, obras artísticas, escrituras, vivencias o instantes en que poder salvar (*indemnizándola* pues como un ente religioso que se sitúa no ya en el intersticio, sino del otro lado) a Grecia sustrayéndola al curso desdichado de la historia. Pero algo ha cambiado entre ambas obras: ahora la restauración no se entiende como una devolución a los griegos —perdidos en la ideología, el progreso económico, las influencias extranjerizantes o la prosa cotidiana— del «verdadero rostro» de Grecia a cargo del Poeta-visionario, sino de su construcción mítica lejos de la Grecia presente y de los griegos, entre los cuales, como hemos visto, ha quedado ya reducida a puro germen que se limita a prometer su imposible plenitud. La *mundialatinización* se entiende ahora como ineludible. El proyecto de poner a su frente a Grecia, si bien aún repetido en textos posteriores, se asume como definitivamente fracasado. La Grecia actual está sometida irremisiblemente a las tensiones de la historia. Se hace preciso preservarla, pues, en un estrato superior adonde ningún suceso mundano pueda violentarla²³⁸. Desde esa *espectralidad* más extrema que nunca, no obstante, no cesará de irrumpir provocativamente en nuestra realidad, dislocándola e incitándonos, como una llamada persistente, a emprender el camino de una reestructuración completa de lo humano, de una vivencia *uTópica* en la cual, esta vez sí, el prefijo negativo se resiste a ser tachado.

No es fácil decidir si Elitis entiende con este libro que Grecia ha perdido en los últimos años su valor paradisiaco y su singularidad ancestral, o si únicamente

respecto que el Egeo elitiano bañado por el sol desempeña el mismo papel que la Nueva Jerusalén en la obra de Blake, cfr. DECAVALES, A. (1990), pp. 36-37.

²³⁸ Cfr. las opiniones al respecto de Apóstolos Benatsis en «Η μυθολογία του Μικρού Ναυτίλου», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 379-380. Yanis Ioanu ha aludido también a la *indemnidad* antihistórica del concepto de la Grecia segunda, compuesta por la fragmentariedad poética que Elitis ha consagrado a lo largo de su obra como territorio de lo sagrado: instantes, sensaciones, escrituras, cfr. IOANU, Y. I. (1991), p. 939.

toma conciencia de la distancia que ha existido siempre entre la Grecia histórica, oficial, y el núcleo indecible de la grecidad. Parece evidente que en los textos tardíos se recrudece la crítica hacia la política y las instituciones y se pone el acento en la diferencia insalvable entre lo que Grecia es y lo que debería ser. El rechazo de la primera tiene que ver indiscutiblemente con su inadecuación a las prescripciones de la tierra: la Grecia de hoy se traiciona a sí misma, se está construyendo sobre modelos censurables no por extranjeros, sino por radicalmente opuestos al espíritu profundo —el alma del pueblo— que la ha movido siempre. No es extraña esta reacción identitaria fuertemente herderiana en los Estados del Este de Europa durante la última fase del pasado siglo. Y, si bien Elitis se ha mantenido en esta posición, como venimos viendo, a lo largo de muchas décadas, en sus últimos ensayos, especialmente los publicados a partir de la década de los setenta —incluyendo libros de poemas como *María Nefeli* o *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*—, los proyectos utopistas de tintes griegos se multiplican, a la par que se acrecienta su rechazo de la tecnociencia en nombre de la poesía. Grecidad auténtica y arte se asocian por lo tanto como dos esferas marginadas del discurso dominante y adscribibles al tronco de la *indemnidad*, mientras que *mundialatinización* u occidentalización, racionalismo, historicidad y modernidad tecnocientífica se sitúan del lado de los virus incurables que no dejan de enfermar a la civilización universal. Contra el empeño de Grecia de cerrarse sobre una *topicidad* que la conduce, por ejemplo, a ingresar como una más en el «concierto de las naciones» que representa la Unión Europea, contra su desdén por el destino *atópico* que podía haber escogido —y que sólo el proyecto veniselista en los lejanos años veinte, con su pretensión de construir territorialmente el Estado griego sobre los lugares con presencia étnica y lingüística de «compatriotas», es decir, sobre las fronteras flotantes del helenismo, hubiera respetado—, Elitis busca en *El Pequeño Nautilo* una compensación. «La poca Grecia que nos queda», dirá al principio de «Camino privado» (1990)²³⁹. Esa poca Grecia es la *restancia* oriental tematizada en los *Tres poemas bajo bandera de conveniencia* en 1982. Su presencia es lo que desea explorar el poeta en *El Pequeño Nautilo*, según declara en el texto introductorio que denomina «Entrada». Se refiere a ella en términos de evanescencia o *espectralidad* inasible, como es habitual, utilizando para ello incluso la doble diferición de un intertexto del más indiscutible poeta nacional, su admirado Dionisios Solomós —autor de la letra del himno griego—; se trata en concreto de un verso de su obra inconclusa *Los libres sitiados* (*Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*), que describe sintomáticamente el asedio de Mesolongui que, en la guerra de 1821, un grupo de griegos resistió heroicamente sin rendirse al enemigo. Así, la *restancia* griega, su huella indecible, es un «dorado

²³⁹ ELITIS, O. (1993), p. 386.

aire de vida», o bien un puro fulgor que no llega ya hasta el presente²⁴⁰: «A veces no / es más que un fulgor tras los montes, allí, hacia la parte del mar. Otras veces un fuerte viento que se detiene de pronto ante los puertos. Y a cuantos comprenden se les humedecen los ojos / *Dorado aire de vida, ¿por qué no llegas hasta nosotros?* / Nadie escucha, nadie. Todos van con un icono en las manos y sobre él el fuego. Y ni un día, ni un instante en esta tierra en que no se cometa una injusticia y un asesinato. / *¿Por qué no llegas hasta nosotros?*»²⁴¹. El libro se escribirá contra la historia que apaga ese fulgor, contra las injusticias y la violencia, en una búsqueda —enésima búsqueda— de la autenticidad profunda de lo griego que se convierte a la par en una indagación topográfica (en el más amplio sentido de *topos*) y en una introspección. El cuerpo del Poeta y el cuerpo de la patria son la misma cosa: «Lo he decidido: me iré. Ahora. Con lo que sea: mi bolsa de viaje al hombro, una Guía en el bolsillo, la cámara de fotos en la mano. En lo más hondo de la tierra y en lo más hondo de mi cuerpo voy a buscar quién soy. Qué doy, qué me dan, y sobre la injusticia. / *Dorado aire de vida...*»²⁴². La obra consiste pues en un viaje, un viaje asistido por la escritura —que figurará en las secciones denominadas «guía» junto con monumentos artísticos o literarios griegos e inspirados por el espíritu estético de la grecidad—, los instantes captados por su cámara fotográfica, sensaciones, muchachas, y un bagaje cultural y personal de siglos o de décadas. Su objetivo es no sólo localizar el perdido fulgor del helenismo, sino restaurar su misma posibilidad haciendo inventario de sus componentes más notables. Entre esos componentes, sin embargo, como elemento perturbador, las secciones tituladas «Proyector» («*Προβολέας*»), repetidas hasta en cuatro ocasiones, describen como si se tratara de escenas cinematográficas episodios luctuosos o infamantes de la historia de Grecia, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Ellos también están, parece ser el mensaje, entre el equipaje ineludible en una peregrinación de este tipo. Su peso parece ser especialmente potente, visto que en la sucesión de secciones independientes —adscritas a géneros distintos— que constituye el libro, el «Proyector» es el primero de cada serie. De ahí que sea preciso construir, con todo lo demás, un mundo no surcado por el retorno recurrente del

²⁴⁰ El verso original dice: «Yermos están los ojos que llamas, dorado aire de vida» («Ερμα ἔν' τα μάτια που καλείς, χρυσέ ζωής αέρα»). Elitis seguirá trabajando el verso en el epílogo de *El Pequeño Nautilo*, como vamos a ver.

²⁴¹ «Κάποτε δεν / είναι παρά μία λάμψη πίσω απ' τα βουνά —κει κατά το μέρος του πελάγου. Κάποτε πάλι ένας αέρας δυνατός που άξαφνα σταματάει όξω απ' τα λιμάνια. Κι όσοι νογούν, το μάτι τους βουρκώνει / *Χρυσέ ζωής αέρα γιατί δε φτάνεις ως εμάς; / Κανένας δεν ακούει, κανένας. Όλοι τους πάνε κρατώντας ένα εικόνισμα και πάνω του η φωτιά. Κι ούτε μία μέρα, μία στιγμή στον τόπο αυτόν που να μη γίνεται άδικο και φονικό κανένα. / Γιατί δε φτάνεις ως εμάς;*», ELITIS, O. (2002), p. 495.

²⁴² «Είπα θα φύγω. Τώρα. Μ' ό,τι νά 'ναι: το σάκο μου τον ταξιδιωτικό στον ώμο· στην τσέπη μου έναν Οδηγό· τη φωτογραφική μου μηχανή στο χέρι. Βαθιά στο χώμα και βαθιά στο σώμα μου θα πάω να βρω ποιος είμαι. Τί δίνω, τί μου δίνουν, και περισσεύει το άδικο. / *Χρυσέ ζωής αέρα...*», *Ibidem*, p. 495.

sufrimiento histórico. En el primer fragmento de la sección «Con luz y con muerte» —recordatorio de un verso del poeta Andreas Calvos—, Elitis alude ya a la «Grecia segunda del mundo superior», que surge sobre el pecho del poeta, en medio de una atmósfera de ligereza e irrealidad en que reina nuevamente la transparencia. Parece sugerirse que es en la textualidad, en el seno de la misma poesía y la escritura, donde habita esa Grecia segunda, *indemne*, ilegible, creada por el poeta, que forma parte también del archiespaciamiento de la *meta-muerte*: «Volví la muerte sobre mí como un girasol descomunal / Apareció el golfo Adramitio con el rizado tapete del mistral / Inmovilizado un pájaro entre cielo y tierra y los montes / Ligeros metidos uno dentro de otro. Apareció el muchacho que enciende / Letras y corre para devolver lo injusto a mi pecho / A mi pecho donde apareció la Grecia segunda del mundo superior. // Esto que digo y escribo para que no lo entienda nadie más / Como una planta que se sustenta de su veneno hasta que el viento / Se lo torna en fragancia para que lo esparza a los cuatro extremos del mundo / Después aparecerán mis huesos fosforescentes de un azul / Que el Arcángel lleva en su regazo y gotea con enormes / Pasos al atravesar la Grecia segunda del mundo superior»²⁴³. Unas páginas antes, en la segunda de las prosas de «Incensar lo sublime» —verso del himnógrafo bizantino Romano el Melodo—, el poeta había declarado ya algo semejante: la Grecia en que ha vivido es una Grecia paralela, extraída de la primera gracias a la poesía, *indemnizada*, secreta y equiparable a los «estados segundos» como el sueño: «He habitado un país que salía del otro, del real, como el sueño de los sucesos de mi vida. Lo llamé también Grecia y lo tracé sobre el papel para verlo. Parecía tan escaso; tan inalcanzable. Con el paso del tiempo lo iba probando: unos cuantos terremotos repentinos, unas cuantas viejas tempestades de sangre pura. Cambiaba las cosas de lugar para liberarlas de todo valor. [...] Llegué a conseguir todo un jardín lleno de cítricos que olían a Heráclito y Arquíloco. Pero era tanto el aroma que me asusté. Y me puse a engarzar lentamente palabras como diamantes para cubrir el país que amaba. No fuera nadie a ver la belleza. O sospechase que acaso no existe»²⁴⁴.

²⁴³ «Ἐστρεψα καταπάνω μου το θάνατο σαν υπερμέγεθες ηλιοτρόπιο / Φάνηκε ο κόλπος ο Αδραμυτηνός με τη σγουρή στρωσιά του μαϊστρου / Ακινητοποιημένο ένα πουλί ανάμεσα ουρανού και γης και τα βουνά / Ελαφρά βαλμένα τό 'να μέσα στο άλλο. Φάνηκε το παιδί που ανάβει / Γράμματα και τρέχει να γυρίσει πίσω το άδικο στο στήθος μου / Στο στήθος όπου φάνηκε η Ελλάδα η δεύτερη του επάνω κόσμου. // Αυτά που λέω και γράφω για να μην τα καταλάβει άλλος κανείς / Όπως ένα φυτό που αρκείται στο φαρμάκι του εωσότου ο άνεμος / Του το γυρίζει σ' ευωδιά ναν τη σκορπίσει και στα τέσσερα σημεία του κόσμου / Θα φανούν αργότερα τα οστά μου φωσφορίζοντας ένα γαλάζιο / Που το πάει αγκαλιά ο Αρχάγγελος και στάζει με τεράστιους / Διασκελισμούς διαβαίνοντας την Ελλάδα τη δεύτερη του επάνω κόσμου», *Ibidem*, p. 500.

²⁴⁴ «Κατοίκησα μία χώρα πού 'βγαινε από την άλλη, την πραγματική, όπως τ' όνειρο από τα γεγονότα της ζωής μου. Την είπα κι αυτήν Ελλάδα και τη χάραξα πάνω στο χαρτί να τηνε βλέπω. Τόσο λίγη έμοιαζε· τόσο άπιαστη. Περνώντας ο καιρός όλο και τη δοκίμαζα: με κάτι ξαφνικούς σεισμούς, κάτι παλιές καθαρόαιμες θύελλες. Άλλαζα θέση στα πράγματα να τ' απαλλάξω από κάθε αξία. [...] Ως κι ένα περιβόλι ολόκληρο έβγαλα γιομάτο εσπεριδοειδή που μύριζαν Ηράκλειτο κι Αρχίλοχο. Μά 'ταν η ευωδιά τόση που φοβήθηκα. Κι έπιασα σιγά σιγά να δένω λόγια σαν διαμαντικά

Construir *poiéticamente* una Grecia alternativa en cuyo nombre poder hablar es también, por lo tanto, preservar su posibilidad en un mundo que parece haberla excluido por completo. Significa, asimismo, ser dueño de una sublimación de la Grecia real, visto el fracaso —relativo dado el prestigio de los poetas nacionales, aún hoy, en aquel país— del intento de construirla de modo efectivo como *#Topía* estética dominada por el artista en lugar de por las élites políticas. Si Elitis había hablado *en nombre de* Grecia y de la comunidad ideal de los griegos en obras como el *Axion Estí* —en la cual su voz se identifica con la del pueblo o con la de la entidad abstracta que representa el país—, e incluso en foros internacionales, como la ceremonia de recepción del Nobel —en cuyo discurso agradece que en su persona haya sido premiada Grecia (o, más bien, el helenismo) y su minoritaria tradición cultural y humana de tres milenios—, aquí parece haber llegado a la conclusión de que esa portavocía no es ya posible sino en la construcción de una entidad paralela a la real, exclusiva del artista y operadora, como mucho, de una llamada que la mayoría no está capacitada siquiera para escuchar. Por eso en el fragmento decimoquinto de «Con luz y con muerte» se refiere a un «imperio griego» personal, sobre el cual el artista puede ejercer, esta vez sí, su soberanía: «Y la hierba lujuriente del cielo que pisaste / Un día y existe para siempre / Adjunta a tu propio imperio griego»²⁴⁵. Pero, ante todo, la Grecia segunda, tras un paso a través del Bósforo más allá de Constantinopla, la añorada capital del helenismo, que se identifica con el instante de la muerte —salida simbólica del Egeo y camino hacia los territorios flotantes del helenismo, las orillas del Mar Negro en que las comunidades grecoparlantes se encuentran dispersas, una suerte de Grecia ideal o soñada en el viejo anhelo de un imperio lingüístico—, se reproducirá en el otro lado, después de la vida, en el seno de un *archiespaciamiento* que ella también representa. Todos los actos cotidianos y los fetiches poéticos de la mitología elitiana del Egeo (la cal, la luz del verano, las sensaciones, la frugalidad, el laurel que evoca el clasicismo) se encontrarán también allí, pero en un nivel superior, en las alturas de una trascendencia inmarcesible: «Y lo más importante de todo: morirás. / El otro Cuerno de Oro te abrirá / La boca para que pases con el rostro blanco / Mientras la música continuará y sobre los árboles / Que jamás te giraste a mirar la escarcha despedirá / Una a una tus obras. Y qué / piensa / Desde ahora si la verdad destila / Gotas si la Galaxia se expande / Realmente entonces húmedo refulgente con la mano sobre / Un noble laurel más griego te marchas / Incluso de mí que soplé para ti en el estrecho un viento propicio / Te preparé en el equipaje cal y acuarelas / El pequeño icono con los

να την καλύψω τη χώρα που αγαπούσα. Μην και κανείς ιδεί το κάλλος. Η κι υποψιαστεί πως ίσως δεν υπάρχει», *Ibidem*, p. 497.

²⁴⁵ «Και το περισσευούμενο χορτάρι τ' ουρανού που πάτησες / Κάποτε μία φορά και μία για πάντα υπάρχει / Προσαρτημένο στη δική σου ελληνική επικράτεια», *Ibidem*, p. 531.

dorados julio y agosto / Sabiendo tú cuándo siendo un caminante / Perdido yo me hospedarás / Depositando sobre el mantel / El pan las aceitunas y la conciencia / Primer día para nosotros en la patria segunda del mundo superior»²⁴⁶.

La construcción de la identidad en un espacio aún más diferido, en una retracción cada vez más fuerte de la verdadera grecidad, conducen a un irremediable fracaso del viaje. El poeta ha recopilado, sí, toda una mitología personal, compuesta de recuerdos —el poder *desapropiante* de la memoria—, sensaciones, instantes, muchachas, obras literarias, pictóricas y musicales, escrituras correspondientes a todos los estratos del helenismo, lugares, pero colectivamente el fulgor oriental de lo griego, su potencia *utopizante*, no se encuentra ya en el mundo. No existe quien la escuche, así como tampoco se escucha a la poesía, susceptible de abrir el *hiato* de una liberación definitiva de lo humano. La historia se ha apoderado de todo el campo de la experiencia, la *mundialatinización* ha triunfado y las Luces ocultan por lo general toda posibilidad de una luz *otra*, cuyo brillo se manifiesta apenas a través de fragmentos dispersos a lo largo de un cosmos opaco. El epílogo de la obra, denominado «Salida», da cuenta del fracaso de la búsqueda, ocasionado entre otras cosas por la carencia de órganos sensoriales adecuados en los hombres contemporáneos; del mismo modo que el poeta decía en el poema «Ad libitum» gritar en griego sin que nadie le respondiese, ahora los milagros siguen produciéndose, las promesas y las hendiduras hacia lo Abierto se encuentran a nuestra disposición, pero no podemos verlos. La Grecia mítica del *Axion Estí* no parece ya posible como totalidad, y el poeta hace un último intento de invocación sacrificial que no pasa de ser un simulacro de los misterios de la Antigüedad; la sacralidad está desconectada: «Pero lo incomprensible no / lo escucha nadie. Asciende ardiendo sin cesar el pájaro del Paraíso. Y todas las Vírgenes plateadas, nada. La voz se ha vuelto hacia otra parte y los ojos ya no pueden hacer milagros. / *Yermos están los ojos* / Uno más entre los miles de asesinos, yo también llevo a los inocentes y débiles. Me envuelvo en las vestiduras antiguas y desciendo de nuevo las escaleras de piedra llamando y conjurando / *Desiertos están los ojos que llamas* / Hace ya siglos sobre los volcanes azules. Muy lejos en el cuerpo y en la tierra que piso marché a buscar quién soy. He atesorado las pequeñas dichas y los encuentros

²⁴⁶ «Con luz y con muerte», 21: «Και το πιο σπουδαίο απ' όλα: θα πεθάνεις. / Ο Κεράτιος ο άλλος θα σου ανοίξει / Στόμα να περάσεις με το πρόσωπο άσπρο / Ενώ και η μουσική θα συνεχίζεται και στα δέντρα επάνω / Που ποτέ δε γύρισες να δεις η πάχνη θ' απολύει / Ένα ένα τα έργα σου. Ε τί / σκέψου / Από τώρα εαν η αλήθεια βγάνει / Σταγόνες εαν ο Γαλαξίας πλατύνεται / Πραγματικά τότε βρεμένος φεγγοβόλος με το χέρι επάνω / Σε δάφνη ευγενή περισσότερο Έλλην φεύγεις / Κι από μένα που σου φύσηξα μες στο μπουγάζι άνεμο πρίμο / Σου ετοίμασα μες στις αποσκευές ασβέστη και υδροχρώματα / Το εικόνισμα μικρό με τους χρυσούς Ιούλιο και Αύγουστο / Ξερώντας εσύ πότε χαμένος όντας / Οδοιπόρος εγώ θα με φιλοξενήσεις / Απιθώνοντας πάνω στο τραπεζομάντιλο / Το ψωμί τις ελιές και τη συνείδηση / Μέρα πρώτη για μας στην πατρίδα τη δεύτερη του επάνω κόσμου», *Ibidem*, pp. 534-535.

inesperados, y heme aquí: incapaz de saber qué doy, qué me dan y sobra la injusticia / *Dorado aire de vida...*»²⁴⁷. Se diría que la búsqueda identitaria del «verdadero rostro» de Grecia, propósito principal de su poesía, se ha vuelto imposible.

Sin embargo, no hay mucha distancia entre el mito griego contemporáneo creado por Elitis a lo largo de toda su obra y esta Grecia segunda. Sin el componente derrotista —que por otra parte se atenuará nuevamente en las obras de los años ochenta y noventa—, es posible ver algo similar en la eutopía textual construida en «El Gloria»²⁴⁸. El conjunto de objetos y signos —o, mejor, objetos-signos— consagrados allí como *corpus atópico* de la grecidad configura ya una mitología muy concreta que puede rastrearse desde las exaltaciones del Egeo en sus primeros libros. El sol, las islas, los más pequeños detalles de la naturaleza, el mar, la sensación, la arquitectura cicládica, las barcas, las muchachas, constituyen los elementos más destacados de lo que podríamos denominar imagen de marca de Elitis. Dicha imagen de marca ha sido utilizada para promocionar su poesía en Grecia y en el extranjero y es, según Ártemis Leondí, una mera topografía textual y fantástica entendida por su autor como una minuciosa transcripción de las verdaderas coordenadas internas del helenismo. Yerásimos Likiardópulos la considera un mero producto turístico, un viaje turístico a las raíces que une la suprahistórica luz del Egeo, el «glorioso bizantinismo» y el clasicismo para inventar un mito griego desprendido de toda realidad e inserto en un proyecto populista del que hemos hablado más arriba²⁴⁹. No faltan, en efecto, entre sus poemas otros ejemplos de construcción imaginal de Grecia como *atopía* paralela a la historia y a la realidad y refractaria a ambas. Lo vemos en «Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo», donde el último emperador bizantino sucumbe ante el empuje de una historia de la que no participa en su pureza, dejando no obstante la puerta abierta, en el instante de su muerte, a una futura recuperación antihistórica de la grecidad. La situación es semejante a la que se percibe en el *Nautilo*, y Constantino Paleólogo, como el poeta, es «el último griego», habitante de un territorio personal y paralelo construido con los fetiches de la grecidad: delfines, luz, escritura, armonía con la naturaleza, mediodías, etc. Constantino no está en ningún lugar y en ningún tiempo, es un solitario, un auténtico griego en la medida en que ejerce su poder sin empuñar un arma y, por tanto,

²⁴⁷ «Αλλ' ακατανόητα δεν / ακούει κανένας. Πάει ψηλά ολοένα καιούμενο του Παραδείσου το πουλί. Κι όλες οι Παναγίες οι ασημένιες, τίποτε. Αλλού γυρίστηκε η φωνή και θαυματουργήτα έμειναν τα μάτια. / Έρμα 'ν' τα μάτια / Ένας κι εγώ στους χιλιάδες ανάμεσα φονιάδες πάω τους θάωους κι ανίσχυρους. Τυλίγομαι το αρχαίο ρούχο και τα πέτρινα πάλι κατεβαίνω σκαλοπάτια καλώντας και ξορκίζοντας / Έρμα 'ν' τα μάτια που καλείς / Αιώνες τώρα πάνω από τα γαλάζια ηφαίστεια. Μακριά στο σώμα και μακριά στο χώμα που πατώ πήγα να βρω ποιος είμαι. Τις μικρές ευτυχίες και τ' αδόκητα συναπαντήματα θησαύρισα, και νά με: ανήμπορος να μάθω τί δίνω, τί μου δίνουν και περισσεύει το άδικο / Χρυσέ ζωής αέρα...», *Ibidem*, p. 545.

²⁴⁸ Cfr. JADSIYACUMÍ, M. (2004), pp. 189-191.

²⁴⁹ LIKIARDÓPULOS, Y. (2004), p. 40.

obedece en el ámbito de la organización política a las prescripciones de la tierra. Su imperio griego, como el de Elitis, parece basarse en la lengua y no en la supremacía militar (se dice que en sus últimos momentos sólo le acompañaban las palabras, una textualidad griega contrapuesta a la historia como en el *Axion Esti*). El desastre que hace sucumbir al emperador, el acontecimiento histórico de la guerra, se desarrolla a lo lejos, como si se tratara del fondo de un cuadro en cuyo primer plano se halla el personaje y, alegóricamente, una Grecia ideal y mítica jamás alcanzada por las vicisitudes de lo perecedero. Absorbido por algunos de los elementos más destacados de la mitología elitiana, Constantino Paleólogo es arrastrado lejos de la historia y elevado a una promesa de inmortalidad que se resume en la palabra que queda prendida entre sus dientes y que afecta también al helenismo suprahistórico: «Ahora mientras la muela del sol giraba cada vez más deprisa los patios se zambullían en el invierno y salían de nuevo rojos de geranios / Y las pequeñas cúpulas frescas igual que medusas azules llegaban cada vez más arriba en la plata que labraba el aire para icono de otros tiempos más lejanos / Muchachas vírgenes su regazo irradiando un amanecer estival de frescas hojas de palma y goteando yodo de mirto arrancado en las profundidades las ramas / Lo traían Mientras bajo sus pies oía en la gran corriente subterránea hundirse proas de barcos negros tablas antiguas y ahumadas desde donde Madres de Dios aún en pie reprendían con el ojo aguzado / Caballos boca arriba en la tierra las casas grandes y pequeñas amontonadas derrumbe y fulgor de polvo en el aire / Siempre con una palabra entre los dientes inquebrantada yacente / Él / ¡el último griego!»²⁵⁰.

No obstante, es indudable que en las últimas obras de Elitis puede observarse una agudización de su concepción de Grecia como Jerusalén celeste o doble irreal del mundo que había tematizado en sus primeros libros. Queda de manifiesto en la noción del «archipiélago celeste» que aparece en el poema «La Presentación del tocado por la muerte». Al igual que la Grecia segunda, dicho archipiélago se encuentra del lado del *archiespaciamento* de la muerte. El sujeto del poema, que trasciende los límites de lo terrenal durante un sueño y accede temporalmente a un adelanto del viaje de ultratumba, se encuentra con estas islas imaginarias pero

²⁵⁰ «Τώρα καθώς του ήλιου η φτερωτή ολοένα γυρνούσε και πιο γρήγορα οι αυλές βουτούσαν μέσα στο χειμώνα κι έβγαιναν πάλι κατακόκκινες απ' τα γεράνια / Κι οι μικροί δροσεροί τρούλοι όμοια μέδουσες γαλάζιες έφταναν κάθε φορά και πιο ψηλά στ' ασήμια που τα φιλοδοούλενε ο αγέρας γι' άλλων καιρών πιο μακρινών το εικόνισμα / Κόρες παρθένες φέγγοντας η αγκαλιά τους ένα θερινό ξημέρωμα φρέσκα βαγιόφυλλα και της μυρσίνης της ξεριχωμένης των βυθών σταλάζοντας ιώδιο τα κλωνάρια / Τού 'φερναν Ενώ κάτω απ' τα πόδια του άκουγε στη μεγάλη καταβόθρα να καταποντίζονται πλώρες μαύρων καραβιών τ' αρχαία και καπνισμένα ξύλα όθε με στυλωμένο μάτι ορθές ακόμη Θεομήτορες επιτιμούσανε / Αναποδογυρισμένα στις χωματερές αλόγατα σωρός τα χτίσματα μικρά μεγάλα θρουβαλιασμός και σκόνης άναμμα μες στον αέρα / Πάντοτε με μία λέξη μες στα δόντια του άσπαστη κειτάμενος / Αυτός / ο τελευταίος Έλληνας!», ELITIS, O. (2002), pp. 345-346.

indiscutiblemente griegas tras un ascenso hasta el paraíso o la utopía celestial. Cabe leer en dicho «archipiélago celeste», cuyas islas tienen un nombre por lo general incomprensible pero nítidamente griego en la construcción y la morfología, una inversión consciente, o bien una reconstrucción *en el otro lado*, del archipiélago con que se abre su obra poética. En efecto, los primeros versos publicados por Elitis en los años treinta y posteriormente incluidos en el libro *Orientaciones*, los que abren de hecho el volumen de su poesía completa, forman parte del poema «Del Egeo», y plantean inmediatamente el *topos* sobre el va a desarrollarse su obra: «El amor / El archipiélago»²⁵¹, a lo cual sigue la pintura impresionista de un espacio proteico y fluente como el mismo mar. Ese archipiélago intersticial en cuyo ámbito se ambientará gran parte de la poesía elitiana —en el triángulo entre Lesbos, las Cícladas y Creta, como se ha dicho—, intersticial y *atópico* pero aún pretendidamente referencial, se convierte ahora en una dimensión trascendente, situada en el cielo como si se tratase del modelo sagrado —la *sefirá* del Reino o *Malkut*, la Israel celeste— de su correspondiente terrenal. No obstante, es evidente que el proceso es el contrario: la *poieticidad* no cesa de configurar a Grecia, y las islas contempladas por el sujeto en su ensueño brotan de las reales, construidas sobre una lógica escritural en la medida en que sus nombres parece improvisarse como sonidos que *dieran lugar* a los elementos que designan. Dado el ascenso a los cielos del protagonista de la experiencia, es fácil deducir que el archipiélago es en realidad una constelación que repite a Grecia lejos del alcance de los hombres y de sus errores terrenales. En cualquier caso es nuevamente el amor (o Eros, el dios nacido en la superrealidad isleña de Lesbos, como hemos visto), al igual que en «Del Egeo», el que acompaña, o incluso produce, al archipiélago, cuyas islas componen una geografía fantástica —nada que no podamos asociar, si bien en otro grado, a la irreductibilidad griega a la geografía que hemos venido repasando— que evoca los nombres de algunos fetiches de la mitología elitiana: «Cada vez más cerca cada vez más alto / Más allá de las pasiones más allá de los errores de los hombres / Un poco más un poco más / Con todos los sonidos del amor listos para entonar / El archipiélago celeste: // ¡Ahí está Kimoni! ¡Ahí está Liyinó! / ¡Trienaki! ¡Andipnos! ¡Alogaris! / ¡Evlopusa! ¡Maisa!»²⁵². Para el individuo que asciende, llegar a este archipiélago celeste es entrar en el espacio de la *meta-muerte* aludido en este mismo

²⁵¹ «Ο έρωτας / Το αρχιπέλαγος», *Ibidem*, p. 11.

²⁵² «Ολοένα πιο σιμά ολοένα πιο ψηλά / Πέρ' απ' τα πάθη πέρ' απ' τα λάθη των ανθρώπων / Λίγο ακόμη λίγο ακόμη / Μ' όλους τους ήχους των ερώτων έτοιμους ν' ανακρουστούν / Το ουράνιο πέλαγος: // Νά η Κιμμώνη! Νά το Λιγινό! / Το Τριαινάκι! Ο Αντύπνος! Ο Αλογάρης! / Η Ευβλωπούσα! Η Μάισσα!», *Ibidem*, p. 566. En «Liyinó» es posible entrever la palabra «Liyerí» (*Λυγερή*), que significa «esbelta» y es también el nombre de un personaje de la canción tradicional que desciende al Hades. «Trienaki» es el diminutivo de «tridente» (*τρίαινα*), y hace referencia a la mitología del mar. «Alogaris» significa «caballero», «Maisa» es una hechicera o bruja, y en «Andipnos» sólo cabe leer una inversión del sueño, el Anti-sueño.

libro: el *reorigen* puro de una vida inmarcesible. En la Grecia segunda, como leíamos en *El Pequeño Nautilo*, todas las vivencias griegas se repiten ya lejos de los condicionantes temporales o históricos, lejos del desgaste de un progreso teleológico salpicado además de factores externos. De ahí que el sujeto que toca las costas de las islas celestiales sienta que ha regresado una vez más a su patria, en concreto a la tierra de su infancia; hallarse en el espacio de una Grecia escritural y trascendente es poder moverse ya por el tiempo en todas direcciones, sin el yugo de la linealidad mundana. Grecia se *reorigina* y el poeta regresa a la Lesbos familiar de sus recuerdos infantiles. Todo es virgen, el *himen* se he retejido y el eterno espaciamiento de la grecidad, de la memoria, de la muerte y de la escritura colocan al sujeto ante una *revelabilidad* inconfundiblemente sagrada, sancionada por la presencia tutelar de un santo de la Ortodoxia y del Arcángel psicopompo que se difieren siempre más en las alturas: «¡Un destello! Oigo morado y todo se vuelve / Rosado con la tela del éter susurrando / Contra la piel / Lloro; pues de nuevo me ha sido concedido / Pisar una maravillosa tierra color castaño rodeada de mar / Como la de los olivares de mi madre / Cae la noche y un olor / A hierba ardiendo asciende pero / Parten graznando con un poco de concha / De ostra en el pico las gaviotas salvajes // En la cima de la colina San Simeón / Un poco más arriba las barcas de las nubes / Y aún más alto el Arcángel con su honda mirada repleta de indulgencia»²⁵³.

2.4.3.3. Políticas de la \uparrow Topía

Si atendemos a la definición de Jean Servier, según el cual «dans toutes les rêveries utopistes on retrouve les mêmes images de nature onirique: una existence idéale, sans crise et sans problèmes, des citoyens vivant en parfaite harmonie et une cité sans contact avec le monde extérieur, autarcique, immuable, sans histoire et hors du temps»²⁵⁴, en algunas de las figuras que hemos repasado a lo largo de las páginas precedentes tendríamos imágenes perfectas de la utopía clásica: el no lugar que adopta la naturaleza del Lugar (ideal). Sin embargo, existe una modalidad particular a este respecto en la poesía de Elitis: la utopía convencional, pensada como modo de organización perfecta de lo humano frente a las deficiencias del presente. Surgidas de un rechazo de las condiciones socioeconómicas de su tiempo, herencia de la

²⁵³ «Θάμβος! Που ακούω μωβ και γίνονται όλα / Ρόδινα με κατάσαρκα του αιθέρος το ύφασμα / Θροώντας / κλαίω· που ξανά μου δίνεται / Να πατήσω χώμα υπέροχο καστανό τριγυρισμένο θάλασσα / Όπως των ελαιώνων της μητέρας μου / Το βράδυ πέφτει και μία μυρωδιά / Χόρτου που καίγεται ανεβαίνει αλλά / Φεύγουν κρώζοντας με λίγη / Στο ράμφος τους στρειδόφλουντζα οι άγριοι γλάροι // Στην κορυφή του λόφου ο Άγιος Συμεών / Λίγο πιο πάνω οι βάρκες των νεφών / Και ακόμη πιο ψηλά ο Αρχάγγελος με το βαθύ του βλέμμα όλο συχώρευση», *Ibidem*, p. 566.

²⁵⁴ De su obra *Histoire de l'utopie*, citado en ABASTADO, C. (1979), p. 69.

Ilustración y del racionalismo burgués y occidental, las propuestas elitianas consisten primordialmente en una estetización de lo político que las inserta en una línea profusa dentro la poesía moderna, rastreable desde el romanticismo y sus derivaciones iluministas —en sentido progresista o reaccionario— hasta el futurismo italiano —con su adhesión esteticista al fascismo y al totalitarismo anticapitalista—, el modernismo anglosajón —y su nostalgia de un pasado mítico en que el artista era cabeza de la sociedad— o, por supuesto, el surrealismo. Con una fuerte influencia de las fuentes románticas esgrimidas a este respecto por Breton, como Fourier o el mismo Rousseau, las utopías universalistas de Elitis, descritas en poemas o ensayos, se fundamentan en una armonía humana con la naturaleza que es también armonía entre los propios hombres, los cuales basarán sus vínculos en la libertad de los instintos y en el amor. Toda forma de organización política es explícitamente excluida y sustituida por una estetización que posee dos dimensiones principales: por una parte, significa que el arte, sus producciones y sus premisas —en especial la belleza como potencia ética que hace innecesario todo control legislativo, así como todo contrato social—, se encuentran en la base de la construcción de lo humano, entendido por tanto como exceso *poiético* y *autoconstruibilidad* constante que excluye cualquier forma de sometimiento o dominación a principios preexistentes o superiores; y, por otra, implica su origen en la *αἴσθησις*, la sensación, desencadenante escritural, como pudimos ver en un capítulo anterior, del paraíso y su carácter *parahistórico*, si se quiere, es decir, de la refracción de la linealidad teleológica que nos permite sostener nuestra existencia en un devenir mítico sustraído al deterioro y la caducidad, en continuo estado (*re*)originario, retejido imaginalmente a través del desplazamiento topológico y la acumulación icónica a que da lugar la ilegibilidad de dicha sensación. Las utopías elitianas se encuentran en efecto habitualmente cimentadas sobre formas del *hiato* o lo intersticial, ya sea la propia sensación —cuyas derivaciones sexuales y amorosas articulan en general el interior de su sistema—, el blanco, las islas, la escritura, o las muchachas²⁵⁵. Frente al aroma de un arbusto silvestre, de hecho, en *El Pequeño Nautilo*, el poeta toma conciencia de que el paraíso no es, como han postulado las religiones tradicionales, una nostalgia o una recompensa, sino un derecho: «Sí, el Paraíso no era una nostalgia. Ni, mucho menos, una recompensa. Era un derecho»²⁵⁶. Toda su poesía ha perseguido desde el principio, según él mismo confiesa, alcanzar este paraíso inmanente que se encuentra

²⁵⁵ La misma *legislación* alternativa de estas utopías surge de los blancos (las Leyes del cosmos indemne, al final de «La Pasión», en el *Axion Estí*, brotan de la cal de las casas isleñas) o de la sensación erótica («El jardín ve»: «el pecho de una mujer joven es ya / el artículo de una Constitución futura», «ένα στήθος νέας γυναίκας είναι ήδη / άρθρο μελλοντικού Συντάγματος», ELITIS, O. (2002), p. 446).

²⁵⁶ «Incensar lo sublime», XXVII: «Ναί, ο Παράδεισος δεν ήταν μία νοσταλγία. Ούτε, πολύ περισσότερο, μία ανταμοιβή. Ήταν ένα δικαίωμα», *Ibidem*, p. 543.

al mismo tiempo a una distancia incalculable del hombre: «En mi poesía existe una búsqueda del Paraíso. Cuando digo “paraíso”, no lo digo asumiendo el concepto cristiano. Se trata de otro mundo incorporado en el nuestro, que por fallo propio somos incapaces de conquistar. En alguna parte he dicho que sufrimos de falta de felicidad, porque por fallo propio no podemos sacarle fruto»²⁵⁷. Cabe entender pues que el paraíso, del cual las utopías elitianas proporcionan una suerte de imagen fugaz, consiste únicamente en una reescritura de los materiales de nuestro mundo. Se trata, en definitiva, de una operación *poiética* equiparable a la composición misma del poema, a través de la cual hemos de descubrir la dimensión intersticial —en la medida en que consiste en una alteridad inserta indecidiblemente, en un juego de diferencias que la suspende entre la presencia y la ausencia, en la realidad que contemplamos cada día— que habita como posibilidad en nuestro mundo. El paraíso no es, en consecuencia, una instancia trascendente que sea preciso alcanzar más allá de la escritura o de la fenomenalidad, sino una dimensión *construible*, un objeto de la *poiesis* conquistable por medio de un gesto en todo idéntico a la composición literaria²⁵⁸. A través de ella, del mismo modo que a través del doble mecanismo de lectura-escritura a que nos somete la sensación, el blanco, la transparencia o el instante, se hace posible conquistar una plenitud absoluta, una *sobrenaturalidad* edénica cuya clave reside en la configuración griega de lo humano: el exceso-de-sí que nos pone en contacto, más allá de la identidad sociopolítica o incluso biológica, con una *revelabilidad* volcada hacia lo Abierto.

²⁵⁷ «Analogías de luz»: «Στην ποίησή μου υπάρχει μία αναζήτηση του Παραδείσου. Όταν λέω “παράδεισος” δεν το λέω αποδεχόμενος τη χριστιανική έννοια. Πρόκειται για έναν άλλο κόσμο ενσωματωμένο στον δικό μας, τον οποίο από δικό μας λάθος είμαστε ανίκανοι να αδράξουμε. Κάπου έχω πει ότι υποφέρουμε από έλλειψη ευτυχίας, γιατί από δικό μας λάθος δεν μπορούμε να την καρπωθούμε», ELITIS, O. (1979), p. 199.

²⁵⁸ El siguiente pasaje de «Antes que nada, la poesía» lo demuestra, además de vincular la utopía a un *punto exacto* semejante al que representa Grecia —posee sus mismas características— y emblemático también por una isla: «No hablo [se refiere a la poesía, mencionada en la línea anterior] de la capacidad de componer versos sino de la otra —la de recomponer el mundo literal y metafóricamente, de modo que, cuanto más logren cumplirse los propios deseos, más contribuirán a que se materialice un Bien aceptable por el conjunto de los hombres. Para un griego soñador y quimérico, como no dudo en confesar que soy, el concepto de un Bien así no puede ser, en último análisis, más que un punto ideal, a pesar de todo hecho de tierra y agua, una “Isla de los Bienaventurados” en absoluto asfixiada por una exuberancia natural o de otro tipo, sino a la vez sobria y exigente, como el Partenón, desnuda y adaptada a la sección áurea de los vientos, con el muro enalado de una iglesia sobre el mar más cegador» («Δε μιλώ για την ικανότητα να συνθέτει κανένας στίχους αλλά για την άλλη —ν’ ανασυνθέτει τον κόσμο κυριολεκτικά και μεταφορικά, έτσι που οι πόθοι του όσο περισσότερο καταφέρνουν να πραγματοποιούνται τόσο και πιο πολύ θα συντελούν στο να υλοποιηθεί ένα Αγαθό αποδεκτό από το σύνολο των ανθρώπων. Για έναν ονειροπόλο και χιμαιρικό Έλληνα, όπως δε διστάζω να ομολογήσω ότι είμαι, η έννοια ενός τέτοιου είδους Αγαθού δεν μπορεί να είναι, στην ύστατη κατάληξη της, παρά κάποιο ιδανικό σημείο, παρ’ όλα αυτά πλασμένο από χώμα και νερό, μία “Νήσος των Μακάρων”, όχι διόλου πνιγμένη σ’ έναν πλούτο φυσικών ή άλλων, αλλά ολιγαρκής και απαιτητική συνάμα, όσο κι ο Παρθενώνας, γυμνή και αρμοσμένη στη χρυσή τομή των ανέμων, με το ασβεστοχρισμένο τοιχάκι μίας εκκλησίας πάνω από την πιο θαμπωτική θάλασσα»), ELITIS, O. (2000), p. 36.

Disiento por todo ello de algunos autores que han querido ver en el utopismo elitiano un programa político de índole universal²⁵⁹: se trata por el contrario de una construcción básicamente estética y escritural, apolítica y premoderna, fundamentada en los valores eminentemente griegos contra las nociones occidentales de comunidad de ciudadanos o democracia institucional. De ahí que sea preciso hablar nuevamente de *uTopía*: las condiciones propuestas por Elitis para este (no) lugar cuya realización *ucrónica* llevaría la más absoluta felicidad a todos los hombres, en cualquier rincón del planeta, son las mismas que definen en general la esencia del helenismo *tal como es en realidad*: preeminencia de lo estético sobre lo político, a lo cual sustituye en la configuración de la identidad colectiva, armonía con la naturaleza, sencillez, antiutilitarismo, santidad de la sensación, *reinmanentización* de lo sagrado, rechazo de todo género de dualismo (en especial el que distingue entre cuerpo y alma), inocencia, libertad, independencia absoluta del sujeto, primacía del sueño y la imaginación y justicia, entre otras. Se trata, por tanto, de una de las formas —no declarada, no obstante— del deseo de extensión a toda la humanidad del *ónfalos* representado por el Egeo como *punto exacto*, de *helenización* del mundo. Lo vimos más arriba. Sólo articulado sobre los valores precisos e ideales de la grecidad podrá el ser humano alcanzar una armonía perfecta en lo social y en lo individual. Si Grecia debía liderar el incipiente movimiento de mundialización atisbado ya en el «Comentario al *Axion Estí*» era probablemente por este motivo: bajo su liderazgo y su imitación —imitación de la sensación que es Grecia y sus correspondencias analógicas, y en esa medida estetización—, el cosmos entero alcanzaría cotas de plenitud inimaginables desde la parcialidad de una mera opción política. El utopismo elitiano se define precisamente contra todo proyecto que implique una gestión niveladora de las masas: es preciso poner el acento en el individuo y, aún más, construir su condición social y su relación ideal con la comunidad sobre el modelo del Poeta²⁶⁰ —del mismo modo que es la poética la que ha de articular la organización de lo público—, un solitario que valora por encima de todo su singularidad y su libertad y no está dispuesto a sacrificarlas en aras de un más que presunto bienestar común. El paradigma político de la democracia burguesa y capitalista es insuficiente, pues somete a sus dictados al sujeto y sus sueños, además de orientar todas sus acciones al beneficio económico; en su seno, el individuo se siente preso de una identidad polifacética pero limitadora: familiar, nacional,

²⁵⁹ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 108-109.

²⁶⁰ Si, como hemos visto arriba, Grecia y el Poeta son equiparados reiteradamente en la obra de Elitis a causa de su singularidad y su diferencia respecto a los que habrían de ser sus iguales —las naciones o el resto de hombres—, así como por su carácter intersticial, la articulación del sujeto social sobre el modelo del Poeta es la correspondencia exacta de la articulación de la sociedad misma sobre el modelo de la grecidad.

socioeconómica, ideológica, etc., que le impide alcanzar su plenitud trascendiéndose a sí mismo en el contacto con las diversas formas de sacralidad no dispensadas por el poder, es decir, el sentimiento auténtico y espiritual de un arte no mercantilizado o la inmersión en la intimidad viva del inconsciente socialmente reprimido. En este escenario de mecanización de lo humano quien más sufre es el artista, emblema de la libertad, la independencia y la vitalidad, que ve cercenada no sólo su superioridad espiritual, sino también el prestigio que debería concedérsele. De ahí que los proyectos (a)políticos postulados por Elitis tengan como objetivo configurar una sociedad de artistas que, además de extender determinados rasgos del Poeta a todos los hombres, permita sobre todo la supremacía y el liderazgo de quienes ya lo son, liberados de constricciones externas y capacitados para dar rienda suelta a todos sus deseos y pulsiones. La sociedad utópica pensada por Elitis es ante todo una sociedad en comunicación fluida con su inconsciente, es decir, con la sede de la sacralidad moderna, privada ya de la represión y el sentimiento de culpa que la acompañan en los sistemas capitalistas y democráticos de Occidente. Y ello porque ha de estar regida ante todo por los principios que gobiernan la poesía, motivo por el cual su teórico más autorizado es el Poeta, y no el filósofo o el político²⁶¹.

Todas estas nociones quedan de manifiesto en un pasaje de «Lo público y lo privado» donde Elitis hace referencia a la necesidad de reestructurar el espacio colectivo elevando a la categoría de leyes políticas —normas de organización de la *polis*— una serie de valores estéticos o poéticos, así como las líneas que rigen la existencia y la ética del individuo. Además de borrar explícitamente el prefijo negativo del término «utopía», alude a Grecia como el (no) Lugar, podemos sospechar, en que se actualiza desde siempre el *punto exacto*, el *cruce*, a través del cual el cuerpo desnudo, la justicia, la santidad o lo virginal se erigen en piedra angular de una articulación perfecta de lo humano. La superioridad griega respecto a Occidente se fundamenta por completo en parámetros estéticos y no políticos:

Así, sin embargo, nuestra alma se ve obligada a rodar sobre dos líneas que somos incapaces de hacer paralelas. El descarrilamiento es inevitable. ¡Dios mío! ¡Y yo que soñaba con que otra clase de líneas se hicieran paralelas, y aspiraba al cruce de coordenadas entre el cuerpo desnudo y la justicia, entre el vigor y la santidad, entre lo virginal y lo sensual! Que pretendía que lo «común» se santificara primero en el santuario de cada particular, y sólo así se hiciera norma de vida para todos, con el mismo carácter y la misma fuerza.

²⁶¹ Como bien ha señalado Elena Cutrieanu, en sus últimos ensayos Elitis extrema sus posiciones en este sentido, e insiste con especial frecuencia en la necesidad de un cambio de paradigma, cfr. *Ibidem*, pp. 111-112. Títulos como «Camino privado» o «Lo público y lo privado» lo ponen de manifiesto.

¿Utopía? Puede ser, ¿por qué no? Es una interpretación más, sólo que tiene menos posibilidades de ser la cierta. Y después se acusa a los poetas de que no tienen fuerza para afrontar la realidad, de que se limitan a quedarse en el sitio y soñar. Hacen bien. Para concebir cosas delicadas y además verlas por el revés, es preciso ser duro. ¿O acaso la naturaleza no se muestra siempre indiferente y dura ante nuestras desgracias? Pero, ¿lo es? ¿O pide lo imposible? ¿Cumplir su cometido sin dejarse ablandar por las palpitaciones de nuestro corazón? Eso es. [...]

Oh, ojalá los Estados organizados pudieran, como quien dice, configurar una vida pública fundada sobre leyes iguales a las que rigen sobre el individuo. Ojalá el alma brillase sobre lo público y un decreto del Ministerio de Sanidad enviase a las plantas de reciclaje los ridículos beneficios económicos para obtener siquiera unos cuantos gramos de belleza. Ojalá de vez en cuando el pleno del Parlamento adquiriese las prolongaciones que adquiere una lágrima cuando refracta todas las miserias y se queda brillando como una gema.

En pocas palabras, ojalá se pudiera cuantificar la importancia de los pueblos no por el número de cabezas de que disponen para las masacres, como ocurre hoy en día, sino por la cantidad de nobleza que producen, incluso bajo las condiciones más brutales y adversas, como nuestro pueblo en los años de la dominación turca, cuando la más pequeña camisa bordada, la más modesta barquichuela, la más humilde iglesia, el altar, la jarra, la colcha, todo exhalaba una majestad superior a la de los Luises.²⁶²

²⁶² «Ετσι όμως η ψυχή μας υποχρεώνεται να κυλήσει πάνω σε δυο γραμμές που αδυνατούμε να παραλληλίσουμε. Ο εκτροχιασμός είναι αναπόφευκτος. Θεέ μου! Κι εγώ που ονειρευόμουν να παραλληλίστουν άλλου είδους γραμμές, κι απέβλεπα στις συντεταγμένες του γυμνού σώματος και της δικαιοσύνης, της αλκής και της ιερότητας, του παρθενικού και του ηδυπαθούς! Που ζητούσα να καθαγιασθούν πρώτα μέσα στο άδυτον του κάθε ιδιώτη τα “κοινά”, και έτσι μόνον να γίνουν κανόνες ζωής για όλους, με το ίδιο ήθος και την ίδια δύναμη. / Ουτοπία; Μπορεί· γιατί όχι; Μία εκδοχή ανάμεσα στις άλλες είναι κι αυτή, μόνο που έχει λιγότερες πιθανότητες. Κι ύστερα κακολογούν τους ποιητές ότι δεν έχουν τη δύναμη ν’ αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα, μόνον κάθονται και ρεμβάζουν. Καλά κάνουν. Να βάζεις με το νου σου αβρά πράγματα, και μάλιστα να τα βλέπεις απ’ την ανάποδη, χρειάζεται νά’σαι σκληρός. Ή μήπως αδιάφορη και σκληρή δε δείχνει πάντα να είναι μέσα στις συμφορές μας η φύση; Μα είναι; Ή ζητάει τ’ αδύνατα; Να εκπληρώσει τον προορισμό της, χωρίς ν’ αφεθεί να κλονιστεί από το χτυποκάρδι μας; Αυτό είναι. [...] / Ω να μπορούσαν, λέει, και τα οργανωμένα κράτη να διαμορφώσουν μία δημόσια ζωή με νόμους σαν αυτούς που διέπουν το άτομο. Να επιφοιτούσε στα κοινά η ψυχή, και μία διαταγή του υπουργείου Υγείας να ξαπόστελνε στα εργοστάσια επεξεργασίας απορριμμάτων όλες τις πενταροδεκάρες των συμπερόντων, για να βγουν έστω και λίγα γραμμαρία ομορφιάς. Να έπαιρνε τότε τότε η συνεδρίαση του Κοινοβουλίου τις προεκτάσεις που παίρνει ένα δάκρυ όταν διαθλά τις αθλιότητες όλες κι απομένει να λάμπει σαν μονόπετρο. / Κοντολογίς, να μπορούσαν και τη σημασία των λαών να τη μετράνε όχι από το πόσα κεφάλια διαθέτουμε για μακέλεμα, όπως συμβαίνει στις μέρες μας, αλλά απ’ το πόση ευγένεια παράγουν, ακόμη και κάτω από τις πιο δυσμενείς και βάνανσες συνθήκες, όπως ο δικός μας ο λαός στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, όπου το παραμικρό κεντητό πουκάμισο, το πιο φτηνό βαρκάκι, το πιο ταπεινό εκκλησάκι, το τέμπλο, το κιούπι, το χράμι, όλα τους αποπνέανε μίαν αρχοντιά κατά τι ανώτερη των Λουδοβίκων», ELITIS, O. (1993), pp. 345-346.

Eri Stavropulu ha analizado el motivo de la isla en la poesía de Elitis —no olvidemos que una isla entre dos continentes era preferentemente Grecia en la mayoría de sus consideraciones—, y ha llegado a la conclusión de que, además de constituir por lo general la sede del paraíso utópico, aspecto común a toda la cultura occidental, los poemas en que aparece tratada se encuentran entre los que se han denominado «poemas de poética»²⁶³. El espacio intersticial como asentamiento de la utopía (de la *#Topía*), por consiguiente, vuelve a *indecidirse* entre la condición de contenido o tema y la de elemento estructural o mecanismo de la forma. La isla se hace, de este modo, junto con la propia fantasía utópica, isomorfa en su intersticialidad de la poesía, de la transparencia, de la escritura y de la misma Grecia. Objeto a la vez de la indagación imaginal de lo poético —un absoluto concebido como alteridad determinable— y operación, en tanto *himen*, de su generación *heliotrópica*, la isla y el paraíso se sitúan entre las figuras que renombran y recorren el *haz* central, desencajante, de la poética elitiana. Al igual que Grecia, la utopía es a un tiempo el modelo preexistente de la mimesis estética y el resultado de su textualidad, sin olvidar su imbricación en el propio proceso de la escritura. Ello quiere decir, en definitiva, que la poesía es el espacio mismo, espacio imposible por lo demás, de lo utópico —y, desde luego, de lo *#Tópico*—, sobre el cual se construye, se *re-vela* y se promete y desde el cual, con sus armas exclusivamente griegas, trata de proyectarse hacia la totalidad del campo de lo humano. Helenizar el cosmos es también *utopizarlo* y *poetizarlo* —generalizar la hendidura del *hiato* y someterlo todo a una *autoconstruibilidad* que trascienda el modelo gnoseológico heredado de la Ilustración y de la Enciclopedia—, y viceversa: aplicar un programa poético entre cuyas pretensiones se cuenta hacer universalmente posible la utopía es, para Elitis, aspirar a una helenización total del mundo, al contagio de su *atopicidad onfálica*.

Acaso sea por eso por lo que todas las figuras de la *mediaticidad* y la hendidura que hemos venido repasando hasta aquí tienen una participación crucial en la configuración de la utopía. En el ensayo «Los sueños», donde Elitis relata algunos de los suyos siguiendo el ejemplo del grupo surrealista francés, la plataforma onírica, figura por antonomasia de la intersticialidad y el traspaso —enlace entre consciente e inconsciente, espacio de eclosión de los deseos reprimidos por la sociedad, poesía involuntaria— sirve de base a la formulación de algunas utopías, que surgen en ellos asociadas fundamentalmente a la escritura. Se trata de mundos reconocibles, habitualmente griegos, donde el amor y la sensualidad lo inundan todo —no falta una diosa-niña como sello de grecidad— y los lazos sociales han desaparecido. Su

²⁶³ STAVROPULU, E. (1997), p. 33.

vinculación con la escritura tiene que ver con los nombres, incomprensibles a priori, que se les atribuyen. El paraíso, hecho también de signos, necesita pues de una lectura que enseguida deviene reescritura, como sucede en la operación fundacional del arte y la *poiesis*, y que lo difiere siempre más en el gesto mismo por el que lo da a ver; estamos ante una retracción semejante a la del sol y a la de la misma Grecia, retracción que tiene en este caso mucho que ver con una lógica del deseo. Así, en el barrio de Évrota (*Εύρωτα*), donde el narrador está a punto de tener una experiencia sexual que queda frustrada en el último instante²⁶⁴, es fácil leer una combinatoria muy básica que ha mezclado las palabras *έρωτας*, amor o incluso el nombre del dios Eros, y *εὖ*, el bien o lo bueno, que se utiliza sobre todo como prefijo en términos como «eutopía». Más adelante, la palabra «Azacinto» (*Αζάκωνθος*), prácticamente idéntica al nombre de la isla jonia Zante (*Ζάκωνθος*), aparece mencionada en la visita repentina a un jardín edénico que el narrador reconoce explícitamente como el paraíso²⁶⁵, mientras que en el sueño titulado «Boriana» una muchacha también adolescente le explica que una serie de signos grabados en otro entorno paradisiaco, entre los cuales el tridente y el delfín a que alude un pasaje del *Axion Estí*, son obra no de los hombres sino del «dios Elén» («ο *Ελλέν-Θεός*»), denominación que remite al gentilicio «griego», *έλληνας*, así como a Helena, la muchacha arquetípica²⁶⁶. En un relato más breve del mismo ensayo, titulado inequívocamente «La ciudad ideal» (o

²⁶⁴ «“¿Qué es eso?”, le digo temblando de emoción y señalando con el dedo, “¿qué es eso?”. “Pero bueno”, me responde, “¿no lo sabías? Es el barrio de Évrota”. Pronuncio a mi vez la palabra y me quedo asombrado: ¿Évrota? “Sí, Évrota”, insiste, “ése es”. [...] Siento verdadera alegría, que al rato se multiplica cuando me doy cuenta de que dentro de la casa hay una muchacha de hasta quince años, bellísima, prematuramente desarrollada, con grandes pechos y labios sensuales, carnosos. Tiene el pelo recogido y lleva un vestido de verano ligerísimo que se cierra por delante con una hilera de botones blancos. Ahora, mientras la observo apoyarse en el mármol del aparador y mirarme cómplice, el corazón me late con fuerza. [...] La muchacha está frente a mí y ahora —¡Dios mío!— empieza a desabrocharse los botones uno a uno y a abrirse el vestido. Lo hace para mí. Tiene el vestido abierto y, como no lleva nada debajo, ¡se me muestra totalmente desnuda! ¡Es maravilloso! No sé qué hacer. Agarro a mi amigo por los hombros, lo sacudo, y le grito con todas mis fuerzas: “Pero qué barrio, esto no es un barrio, ¡esto es el Paraíso!”» («“Τί είναι αυτό,” του κάνω τρέμοντας από συγκίνηση και του δείχνω αόριστα με το δάχτυλο, “τί ’ναι αυτό,” “Ε καλά,” μου αποκρίνεται, “δεν τό ’ξερες; Είναι η συνοικία Εύρωτα”. Προφέρω με τη σειρά μου τη λέξη και απορώ: *Εύρωτα*; “Ναί, Εύρωτα”, επιμένει, “αυτή είναι”. [...] Αισθάνομαι αληθινή αγαλλίαση, που σε λίγο κορυφώνεται όταν αντιλαμβάνομαι να κυκλοφορεί μέσα στο σπίτι ένα κορίτσι ίσαμε δεκαπέντε χρονών, πανέμορφο, πρόωρα σχηματισμένο, με στήθη μεγάλα και χείλη ηδονικά, σαρκώδη. Τα μαλλιά του τά ’χει τραβηγμένα προς τα πίσω και είναι ντυμένο μ’ ένα ελαφρότατο καλοκαιρινό φόρεμα που κλείνει μπροστά με μία σειρά άσπρα κουμπιά. Τώρα, καθώς το παρακολουθώ που ακουμπάει πάνω στο μάρμαρο του μπουφέ και με κοιτάζει με νόημα η καρδιά μου χτυπάει δυνατά. [...] Η κοπέλα είναι αντίκρυ μου και τώρα —Θεέ μου!— αρχίζει να ξεκουμπώνει ένα-ένα τα κουμπιά και ν’ ανοίγει το φόρεμά της. Το κάνει για μένα. Κρατάει το φόρεμά της ανοιχτό και καθώς δε φοράει τίποτε από μέσα μού παρουσιάζεται ολόγυμνη! Είναι κάτι το υπέροχο! Δεν ξέρω τί να κάνω. Πιάνω το φίλο μου απ’ τους ώμους, τον τραντάζω και του φωνάζω μ’ όλη μου τη δύναμη: “Τί συνοικία, μου λες; δεν είναι συνοικία αυτή; εδώ είναι ο *Παράδεισος*!”»), ELITIS, O. (2000), pp. 213-215.

²⁶⁵ *Ibidem*, pp. 217-220.

²⁶⁶ Hay que destacar de hecho que, en el sistema polifónico que utiliza, Elitis coloca en la primera epsilon un espíritu áspero, el mismo que llevan las palabras *έλληνας* y *Ελένη*, cfr. *Ibidem*, pp. 227-231.

«La república ideal»), se describe un paraíso egeo de aspecto (neo)clásico, ubicado en una isla cercada por el mar y encerrado entre murallas inexpugnables como si se tratara de la Jerusalén celeste. El sujeto contempla desde las alturas, suspendido en el aire, este compendio de rasgos *#Tópicos* que responde también de modo privilegiado a la descripción de Servier: insularidad, suprahistoricidad, organicismo, *indemnidad*, construcción en el seno de la *sobrenaturalidad* de la luz, organización perfecta, armonía y, sobre todo, una presencia indiscutible de Grecia como retorno y repetición —lo cual implica también diferición y extrañamiento— de sí misma; la república ideal, en su irrealidad onírica, posee características inconfundiblemente griegas, a la vez que sugiere uno de esos paisajes desolados, *fuera de lugar*, de De Chirico: «Vuelo muy alto con una facilidad sorprendente, por encima de llanuras y mares, en medio de una resplandeciente luz sobrenatural. Cada cierto tiempo me lanzo en picado en el aire y me aproximo a una isla que llevo un rato rodeando como las gaviotas hacen con los barcos. No se parece a las Cícladas. La circundan altas murallas sumergidas en el mar que recuerdan menos las fortalezas occidentales de la Edad Media que las murallas blancas, encaladas, de los monasterios. En el interior de las murallas hay toda una ciudad. Desde lo alto diviso perfectamente el nítido trazado de las calles, los simétricos edificios neoclásicos con sus columnas redondas y el color teja bajo las logias. Subo de nuevo y me vuelvo a arrojar, paso rozando los tejados y las estatuas de los jardines. Digo entre mí: mira, éste es el Gobierno; ésta, la Biblioteca; y la Universidad; la Catedral; el Estadio. Subo y bajo como un pájaro alegre, y en efecto siento, sin razón aparente, un regocijo indescriptible»²⁶⁷.

Pero se diría que Elitis no quiere mostrarnos aquí sino el espectro de sus utopías más conscientes. Paraísos más explícitos, sobre islas nítidamente griegas, encontramos desde sus primerísimas obras. Uno de los poemas más importantes al respecto es de hecho la muy estudiada «Oda a Santorini», publicada en 1940 en el volumen *Orientaciones*. Si bien nos encontramos aún en la fase más declaradamente surrealista del autor, muchos de los rasgos de su defensa de la grecidad se esconden ya en esta utopía primitivista que se relaciona inconfundiblemente con el mito platónico de la Atlántida. A diferencia de Seferis, que en un poema dedicado también

²⁶⁷ «Η ιδανική πολιτεία»: «Πετώ με καταπληκτική ευκολία πολύ ψηλά, πάνω από στεριές και θάλασσες, μέσα σ' ένα λαμπρό υπερκόσμιο φως. Κάθε τόσο δίνω κάθετες βουτιές μες στον αέρα και πλησιάζω ένα νησί που το τριγυρίζω από ώρα όπως ο γλάρος τα καράβια. Δε μοιάζει με τα γνωστά νησιά των Κυκλάδων. Έχει σ' όλο το μήκος του τείχη ψηλά που βουτάνε ίσια στη θάλασσα και που θυμίζουν λιγότερο τα φράγματα του μεσαίωνα και περισσότερο τα λευκά των μοναστηριών, τ' ασβεστωμένα. Μέσα τους τα τείχη αυτά κλείουν μίαν ολόκληρη πολιτεία. Ξεχωρίζω από ψηλά τη λαμπρή ρυμοτομία, τα σύμμετρα νεοκλασικά κτίρια με τις στρογγυλές κολόνες και το κεραμιδί χρώμα κάτω από τις στοές. Ανεβαίνω ψηλά και πάλι ξαναβουτάω, περνάω ξυστά πάνω απ' τις στέγες και τ' αγάλματα των κήπων. Λέω από μέσα μου: νά, αυτό είναι το Κυβερνείο· αυτή η Βιβλιοθήκη· και το Πανεπιστήμιο· η Μητρόπολη· το Στάδιο. Ανεβοκατεβαίνω σαν πουλί χαρούμενο και πραγματικά αισθάνομαι, χωρίς λόγο, μίαν απερίγραπτη ευφροσύνη», *Ibidem*, p. 251.

a Santorini como emblema de lo griego hizo hincapié en las ruinas, en la civilización sumergida tras la erupción del volcán²⁶⁸, Elitis se fija en el nacimiento de la isla como mundo auroral, intocado aún por la historia, en que Grecia opera su *reorigen*. Cabe rastrear este mito de la (re)emersión de Grecia como punto cero de la historia y, por tanto, paraíso primordial, en gran parte de sus libros posteriores, entre los cuales por supuesto el *Axion Estí*. Santorini nace en el poema antes que el propio día, es nuevamente su manifestación la que va a dar lugar al sol y a la luz en el seno de una indecible transparencia. Se comporta a este respecto como la propia escritura o como la poesía, según hemos visto repetidamente en los ejemplos de Hölderlin o del *Axion Estí*: es el espacio de *revelabilidad* que anuncia y que genera aquello mismo que debiera precederle. «Engendraste la voz del día»²⁶⁹, dice el poeta dirigiéndose a la propia isla naciente. Nacer antes del día es, sin embargo, también nacer antes de la propia historia, fuera de toda mensurabilidad temporal; es, asimismo, cuando de Grecia se trata, nacer antes del helenismo racional y desgastado, histórico, que representa el mundo clásico adoptado por Occidente como la Grecia real. Elitis nos sitúa ante un estrato más auténtico y, por supuesto, más originario de la experiencia griega. Es Grecia misma en sus retornos, en su *re-traerse* que constituye la clave de su continuidad suprahistórica y de su valor *#Tópico* persistente hasta nuestros días. La retirada de una civilización griega como la minoica tras la caótica escritura de la historia da lugar a su regreso bajo una forma pura, *revirginizada*, una tierra intocada por el hombre en que Grecia se *regenera* como hará siempre gracias a su potencia *atópica*. Ello sucederá, además, en el centro imaginario y espiritual del Egeo, que Santorini representará para Elitis a lo largo de toda su obra. Esta isla proteica e inestable —que pone en duda la solidez misma de la geografía con sus reescrituras sobre el mar—, emblema de una grecidad preclásica y preática, ha llevado a efecto el gesto que define, junto con el estético, al helenismo: no sólo el *reorigen* contra los rigores de la historia, o el retorno a un punto cero mítico anterior a la sucesión temporal, sino la reconstrucción o la *autoconstruibilidad* de un paraíso que, lejos de poder ser considerado el *paraíso original* luego del cual se ha producido la caída, no representa sino la iterabilidad de lo edénico, la diferición infinita de todo origen puro y la posibilidad, en consecuencia, de reproducir en cualquier instante las condiciones de una ahistoricidad paradisiaca. Santorini define antes que nada el impulso que recorre lo griego, y que Elitis va a encargarse de poner en práctica con su poética a lo largo de las próximas décadas. Por lo demás, como es de esperar, la isla naciente es el alma del Egeo y de su misma suspensión entre tierra y cielo («reina de los latidos y

²⁶⁸ Andreas Carandonis, en su célebre artículo de 1951 «Η Σαντορίνη στην ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη», comparó ambas visiones, cfr. CARANDONIS, A. (1983), pp. 100-120.

²⁶⁹ «Γέννησες τη φωνή της μέρας», ELITIS, O. (2002), p. 56.

de las alas del Egeo»²⁷⁰, parece ser considerada el *ónfalos* del *ónfalos*), funda el *punto exacto* de la justicia («ahora ante ti se abre la justicia»²⁷¹) y se construye en el seno del mediodía, como suele ocurrir con las *#Topías* elitianas: «Los montes negros navegan en el fulgor / Los deseos preparan su cráter»²⁷². Es evidente que no se trata de un paraíso de vocación universalista, o de una imagen programática de la comunidad ideal, sino que prepara explícitamente —es la promesa y el espaciamento, el intervalo de una *revelabilidad*— el *ónfalos* egeo para la futura raza de los griegos, hombres *sobre-humanos* que habitarán en la plenitud de la luz pura y que harán realidad los sueños, es decir, se convertirán en operadores de la nueva sacralidad inmanente que representa lo surreal. Santorini —así como el poema y la propia poesía, en cuyo *lugar* comparece indecidiblemente en el texto— representa pues una apertura, la apertura hacia el hombre auténtico, que es el griego, la hendidura a través de la cual ha de fundarse o construirse lo *indemne* (la salud, lo *heilig*): «Y en el esfuerzo de la esperanza una nueva tierra se prepara / Para que allí camine con águilas y lábaros / En una mañana plena de irisaciones / La raza que da vida a los sueños / La raza que canta en el regazo del sol. / [...] Abre las brillantes puertas del hombre / Para que el lugar quede aromatizado de salud / Que en miles de colores retoñe el sentimiento / Aleteando abiertamente / Y que sople por doquier la libertad»²⁷³.

Más particular aún es la utopía ubicada treinta y dos años después en la isla narcisista de Elitónisos, bautizada con el nombre del poeta. Es una isla-compendio, nuevamente, de la grecidad, y además de la poesía, una isla equiparada a la figura solitaria y marginal del Poeta. Sin más referente real que los islotes inhabitados del Egeo, su nacimiento se produce aquí en el interior del poema, que la hace surgir como un emblema textual²⁷⁴, con determinados rasgos de sacralidad y eternidad²⁷⁵. Se trata en cualquier caso de un paraíso a la medida del autor, una isla tendida bajo el mediodía griego, como hemos visto en capítulos anteriores, en que la tierra y el mar se entremezclan hasta indistinguirse y las gaviotas son ángeles que sancionan desde el cielo su *sobrenaturalidad*. El blanco de la espuma de las olas, como una forma del *hiato*, coloniza el terreno, y toda el pasado griego, su suprahistoricidad, se acumula

²⁷⁰ «Ρήγισσα των παλμών και των φτερών του Αιγαίου», *Ibidem*, p. 57.

²⁷¹ «Τώρα μπροστά σου ανοίγεται η δικαιοσύνη», *Ibidem*, p. 57.

²⁷² «Τα μελανά βουνά πλέον στη λάμψη / Πόθοι ετοιμάζουν τον κρατήρα τους», *Ibidem*, p. 57.

²⁷³ «Κι από το μόχθο της ελπίδας νέα γη ετοιμάζεται / Για να βαδίσει εκεί με αετούς και λάβαρα / Ένα πρωί γεμάτο ιριδισμούς / Η φυλή που ζωντανεύει τα όνειρα / Η φυλή που τραγουδάει στην αγκαλιά του ήλιου. / [...] Άνοιξε τις λαμπρές πύλες του ανθρώπου / Να ευωδιάσει ο τόπος από την υγεία / Σε χιλιάδες χρώματα ν' αναβλαστήσει το αίσθημα / Φτεροκοπώντας ανοιχτά / Και να φυσήξει από παντού η ελευθερία», *Ibidem*, p. 57.

²⁷⁴ Cfr. CARANDONIS, A. (1983), pp. 227-228.

²⁷⁵ Cfr. STAVROPULU, E. (1997), pp. 39-40.

sobre las laderas de los montes que descienden hasta el mar: «Girando el cabo filas descendentes / De viñas con una galaxia de verdes del tiempo antiguo. Y polvo / Traído por las blancas Marías de las olas / Doscientos metros de anchura todo Paraíso»²⁷⁶. Aparecen asimismo referencias a Santorini y su «Nea Cameni», islote volcánico surgido a partir del siglo XVI que podría presentar semejanzas con la isla puramente textual y po(i)ética que es Elitónisos. Como ella, ha emergido a despecho de las leyes físicas, autopropulsada hacia la superficie por un instinto enigmático que no puede ser sino distintivo de la grecidad. Del mismo modo que es distintivo de la grecidad el hecho de que lo sagrado se pueda percibir en lo natural, como si el paisaje constituyese su escritura *heliotrópica*, al igual que toda serie de criaturas imaginales que configuran a la isla como un espacio de superrealidad equivalente en todo a Grecia: «Se captaba a Dios en el aire / Olía a abeja y lluvia de ayer en la montaña / Durante un instante cantando pasó a tu lado aquella que habías visto / En el jardín de las ilusiones y sin embargo ni siquiera la tocaste»²⁷⁷. Enseguida parece, no obstante, que Elitis está describiendo en esta utopía particular la Lesbos de su infancia, y por tanto un paraíso espaciotemporal, concreto, cuyas cualidades utópicas y ucrónicas se presentan bajo una tachadura que no obstante las conserva: «A leguas de la cumbre del cerro resonaban los islotes / A lo lejos en las profundidades como una pesada fiera Asia dormía / Una muchacha apenas cortada de la verbena / Se movía en el aire y su pierna brillaba»²⁷⁸. Las visiones eróticas de muchachas jóvenes, tan características de las utopías elitianas, comparecen aquí como la marca inconfundible de que nos encontramos en una república ideal y paradigmáticamente (a)política. Una escritura enviada por la naturaleza reafirma este hecho y nos sitúa ante un escenario muy semejante al del sueño de Évrota; las leyes, la constitución, surgirán de hecho de esa escritura (*sobre*)natural, dispensadas por el mes de julio y la luz del mediodía, sobre las cuales asistimos a la conversión del paraíso originario en programa (a)político tocado por los rasgos de la grecidad auténtica, una grecidad tan auténtica como personal: la que el Poeta, entre sus recuerdos de infancia y sus elaboraciones teórico-técnicas, es capaz de construir con la pretensión de articular sobre ella todo proyecto social y toda vivencia comunitaria; un régimen, se diría, a la medida del artista y dictado directamente desde su pedestal de *superhombre*:

²⁷⁶ «Στριβοντας τ' ακρωτήρι σειρές κατεβατές / Τ' αμπέλια μ' ένα γαλαξία πρασίνων του παλιού καιρού. Και πάσπαλη / Φερμένη απ' τις λευκές Μαρίες των κυμάτων / Διακόσια μέτρα φάρδος ολόενα Παράδεισος», ELITIS, O. (2002), p. 351.

²⁷⁷ «Το Θεό τον έπιανες μες στον αέρα / Μύριζε μέλισσα και χθεσινή βροχή βουνού / Μία στιγμή τραγουδώντας από δίπλα σου περνούσε κείνη που είχες δει / Στον κήπο με τις αυταπάτες και όμως ούτε που άγγιζες», *Ibidem*, p. 351.

²⁷⁸ «Οργιές από του λόφου τα ύψη αχούσαν τα ερημόνησα / Μακριά στα βάθη σαν βαρύ θηρίο η Ασία κοιμόταν / Ένα κορίτσι μόλις κομμένο απ' τη βερβένα / Σάλευε στ' αεράκι και το πόδι του έλαμπε», *Ibidem*, p. 351.

«Combatido con fiereza, el torreón de los doce meses se volvía / Contra los tiempos y se oía acertar en el blanco a los *εἶ* de los árboles / Un pequeño julio pasajero repartía / las Leyes: cada uno su junco, proclamaba»²⁷⁹.

Estas leyes dictadas por la naturaleza nos permiten pasar de estos paraísos isleños con toques primigenios a lo que podríamos denominar utopías propiamente dichas, en las cuales se halla implicada también, o sobre todo, una organización social. Organización social que rechaza sistemáticamente toda jerarquía política y se fundamenta en la espontaneidad de los deseos y en la comunión con las sensaciones y la naturaleza, una naturaleza inconfundiblemente griega. Se diría que Elitis multiplica estas imágenes desde la década de 1970, una fase en que la reflexión pseudopolítica —en realidad, como han señalado diversos autores, antipolítica y antiintelectual— copa determinadas facetas de su poesía. Las apocalípticas propuestas de regeneración del decadente y tecnocrático mundo occidental, que a estas alturas ha inoculado ya sus virus incluso a una Grecia incapaz de responder a las prescripciones de su núcleo más profundo, proliferan ahora bajo la máscara de programas utopísticos de corte universal que encierran en realidad una propuesta de rehelenización no sólo de la propia patria a la deriva, sino del mundo entero. Se trata en todos los casos de utopías estéticas donde el amor, la inocencia, la pureza de la sensación, sustituyen a las leyes o a las constituciones, donde las muchachas están en lugar no sólo de los gobernantes o los parlamentarios, sino también de los sacerdotes o los santos objeto de veneración. Muchachas espectrales, liberadas de toda inhibición sexual y dispuestas a excitar incesantemente los deseos del hombre con la inextricable blancura de su desnudez para escribir así la legislación de estas inexistentes repúblicas. Estas repúblicas, o países, o ciudades ideales, denominadas ya explícitamente así, suelen surgir además, como adelanté arriba, de algún intersticio poético isomorfo del *hiato*: el blanco, la sensación, la memoria, la escritura o la mera textualidad.

El poema «Sobre la República», como hemos visto anteriormente, es paradigmático en este aspecto. Bajo un título de resonancias platónicas, Elitis se lanza sorprendentemente a relatar el momento en que un sueño erótico al mediodía, la irrupción en definitiva de una pulsión sexual sólo sustitutoriamente satisfecha, abre las puertas a una liberación general del ser humano²⁸⁰ de las ataduras seculares

²⁷⁹ «Παλεμένο στ' άγρια το πυργί των δώδεκα μηνών γυρνούσε / Στους καιρούς κόντρα κι άκουγες τα ευ των δέντρων να ευστοχούν / Περαστικός ένας μικρός Ιούλιος μοίραζε / Τους Νόμους: ο καθείς και η λυγαριά του διαλαλούσε», *Ibidem*, p. 352.

²⁸⁰ Simbolizada por la apertura de una jaula a cargo de un «barbudo», acaso un representante de la sociedad burguesa: «“Lentamente en la sala grande por el eco el barbudo se acercó a la jaula y abrió la portezuela Tanto esfuerzo de siglos para un pequeño movimiento como de guardagujas que todos deseaban pero nadie se atrevía a hacer”» («Αργά στη μεγάλη απ' την αντήχηση αίθουσα σίμωσε το κλουβί ο γενειοφόρος κι άνοιξε το καγκελάκι Τόσος μόχθος αιώνων για μία κίνηση μικρή σαν του κλειδούχου που όλοι την έυχονταν αλλά κανείς δεν την αποτολμούσε”»), *Ibidem*, p. 210.

de la represión y el pecado²⁸¹. Las leyes de la nueva república, o la teoría filosófica de la utopía que haría esperar el título, no se escriben con la pluma sino con el cuerpo, en la emisión de esperma que cierra el texto. Se escriben también gracias a la sensación erótica que ha dado lugar al poema y que da lugar a la articulación misma, en una expansión concéntrica y *desapropiante* desde la experiencia particular del sujeto, de la *autoconstruibilidad* del paraíso. Ante la presencia de una mujer desnuda, una mujer sin rostro como suele ser habitual en Elitis, doblemente espectral a causa de su naturaleza onírica, surge en el sujeto un impulso apocalíptico, mesiánico, que parece cumplir perfectamente los dos gestos del automatismo religioso: la abolición de un mundo gastado, el ámbito de «las multitudes» y de lo social, y la promesa, en el seno del *hiato* de la *revelabilidad* que es a la vez la superficie ilegible de la sensación y el tránsito del deseo, de una *resurrección* que adopta la forma de un país ideal y de una imaginalidad sustraída a la presencia: «“Hela ahí la mujer desnuda con el hálito verde en los cabellos y el chaleco dorado de malla llegó y se sentó suavemente sobre las baldosas con las piernas entreabiertas / Y eso adquirió en mi conciencia el sentido de una flor cuando le abre el peligro la primera ternura Y después exactamente igual que / En el Apocalipsis pasaron uno tras otro los cuatro caballos: el negro el plateado el culpable y el soñador sin silla ni jinete queriendo hacer visible que su gloria ha pasado / Y que las multitudes que tras ellos caminan todo un ejército marchan a ser devoradas por la gehena del Paraíso tal como estaba escrito / Frente a ella el hombre se abrió la ropa y su hermoso animal se adelantó hacia una vida en el país de los bosques y los soles”»²⁸². La escritura, en efecto, se imbrica con la sensación, con el sueño y con el acto sexual diferido, y juntos forman a la vez la construcción de la utopía y su condición de posibilidad, en la medida en que en los versos finales sobre las hojas transparentes de las plantas, como consecuencia de todas estas acciones, se inscriben imaginalmente —se diría que la ilegibilidad de la sensación o la eyaculación, realizada sin *telos*, sobre el vacío, han desencadenado un desplazamiento tropológico que las hace surgir— las islas: «Olí en el aire el cuerpo de la higuera tal como me llegaba fresco aún de los tintes del mar / Me moví sobre él hasta que desperté dulcemente y sentí que su leche se

²⁸¹ Iulita Iliopulu ha añadido que se trata de una liberación del dualismo alma-cuerpo, posición con la que sólo estoy parcialmente de acuerdo, cfr. ILIOPULU, I. (1991), p. 860.

²⁸² «“Νά την η γυμνή γυναίκα με την πράσινη άχνη στα μαλλιά και το χρυσό συρμάτινο γιλέκο ήρθε και κάθισε απαλά πάνω στις πλάκες με τα πόδια μισάνοιχτα / Που αυτό μες στη συνείδησή μου πήρε το νόημα λουλουδιού όταν του ανοίγει ο κίνδυνος την πρώτη τρυφεράδα Και κατόπιν ακριβώς όπως / Μέσα στην Αποκάλυψη περάσανε με τη σειρά τα τέσσερα άλογα: το μαύρο το ασημί το ένοχο και τ’ ονειροπαρμένο δίχως σέλα ή αναβάτη θέλοντας να δείξουν πως η δόξα τους παρήλθε / Και πως τα πλήθη πίσω τους που οδεύουν πανστρατιά παν να καταποθούν από τη γέεννα του Παραδείσου καθώς ήτανε γραμμένο / Αντικρύ της ο άντρας άνοιξε το ρούχο και τ’ ωραίο του ζώο κινήθηκε μπροστά για μία ζωή στη χώρα των δασών και των ηλίων”», ELITIS, O. (2002), p. 211.

me iba pegando entre las piernas / Con frenesí seguía escribiendo “Sobre la República” en el extremo arrobo del azul infinito / Y en las grandes hojas transparentes Se manifestaron por un instante las islas»²⁸³.

Es fácil pensar que el «país de los bosques y los soles» tiene algo que ver con el «país de la inocencia» a que Elitis se refiere en el ensayo «La magia de Papadiamandis». Se trata de una utopía poética, marcada por el blanco que unas líneas antes ha situado como inscripción distintiva sobre la frente de sus más admirados poetas. A diferencia de los casos anteriores, aquí sí se describen —si bien en un tono ficcional que remarca su inverosimilitud o su pertenencia a la *poiesis*— las verdaderas condiciones de la república ideal, un espacio antiintelectual y apolítico en que los hombres lo son, como en el Egeo, hasta sus últimos extremos. Las leyes físicas no rigen allí —se dan una suspensión y una ligereza que tienen mucho que ver con la desrealización de la transparencia y con la capacidad de volar que se encuentra en buen número de los sueños relatados en la prosa homónima por Elitis, o incluso en la breve visión utópico-onírica del arranque de *María Nefeli*²⁸⁴—, así como tampoco los ciclos temporales que sirven para determinar una historicidad. Ninguna de las superestructuras de la sociedad moderna capitalista: el mercado, la religión, el Estado, parecen existir en este cosmos perfecto, gobernado únicamente por la absoluta armonía natural, por la omnipotencia e inocuidad de los instintos y por la capacidad de hacer surgir un paraíso individual de cada una de las cosas que se aman. Los viejos fetiches de la mitología elitiana: las muchachas, la sacralidad natural, el mediodía, la maquinabilidad antihistórica, lo salpican junto con otros nuevos, como esos barbudos que regresan subidos en enormes bicicletas que reencontraremos en el poema «Para una Ville d’Avray». Asimismo, observamos que diversas figuras del *hiato* tales como el blanco, la hendidura, la dialéctica presencia-ausencia, el mismo mediodía, la escritura o la desnudez, nuevamente, de esas jóvenes que lo sobrevuelan todo, ponen el sello a la vez poético y griego a la visión. Es crucial para unir los tres conceptos —*poiesis*, Grecia y utopía, a los cuales podríamos añadir la escritura— la noción de *autoconstruibilidad*, aquí manifiesta en las leyes que gobiernan el «país», leyes escritas, borradas y reconstruidas sobre la marcha —y más visibles en la hora de la invisibilidad y la *construibilidad* griegas, el mediodía—, emanadas de la tierra y simultáneas al propio desarrollo temporal, orgánicas y alejadas por completo de cualquier programa político moderno, en el cual su fijación

²⁸³ «Μύρισα μέσα στον αέρα το σώμα της συκιάς όπως μου ερχόταν φρέσκο ακόμη απ’ τις μπογιές της θάλασσας / Που κουνήθηκα πάνω του εωσότου ξύπνησα γλυκά και το γάλα του ένωσα να μου κολλάει ανάμεσα στα πόδια / Με μανία συνέχιζα να γράφω “Περί Πολιτείας” μες στην άκρα κατάνυξη του απέραντου γλαυκού / Και στα διάφανα μεγάλα φύλλα Μία στιγμή φάνηκαν τα νησιά», *Ibidem*, p. 211.

²⁸⁴ El vuelo o la pérdida del propio peso en el psicoanálisis tienen una compleja relación con el deseo y con la liberación de las represiones del inconsciente.

previa habría de constituir el marco institucional sobre el que configurar la comunidad. En este cosmos mítico, sin embargo, lo importante es mantenerse, como en la Grecia real, sobre un constante *reorígen*, fuera de la historia que una legislación normativa y rígida —externa al cuerpo social en tanto condición previa de su existencia y, por tanto, introductora de una distinción entre el adentro y el afuera que representaría su clausura sobre un sentido teleológico, lejos de la *significancia*— pondría en marcha, y en el seno de una *poiesis* escritural que reteje una y otra vez el *himen* sobre el cual es posible conservar, si no intacta sí iterablemente reproducida, la virginidad de todas las cosas, el sentimiento edénico de *sobrenaturalidad* que el arte (re)construye en tanto *máquina de trascendencia* y de *revelabilidad* y borradora de lo histórico:

Porque, desde luego, el país de la inocencia no es como algunos se lo representan; tiene sus santos y sus monstruos, sus bosques vírgenes y sus aguas serenas.

Es preciso ir perfectamente armado para adentrarse en él. El aire es allí tan escaso que ninguna cosmovisión resiste, ninguna sabiduría tiene validez. Perlas en gotas brillan sobre la piel de los hombres que han logrado ser únicamente hombres. Las muchachas tienden racimos de luz y navegan semidesnudas, con los labios entreabiertos, agitando los talones en el aire. A veces se topan con cables eléctricos, y entonces surcan el cielo terribles destellos; se oyen sonidos siderales y bramidos de olas invisibles; después, los vacíos que dejan vienen a llenarlos, abriéndose, los cálices de las flores.

No hay estaciones, y allí nadie se santigua. Siempre es dos días después de una tormenta, y los ángeles arrastran túnicas de lana sobre una hierba de esmeralda y acero. Los templos, lisos como el metal y escalonados, están llenos de ofrendas: cestas de naranjas, canastas con peces verdeantes, cuentas de *aguamarina*, cuerdas enroscadas, anclas de bronce, mariposas de todas las formas. En las casas, los tejados suben y bajan suavemente como si respirasen y, en las calles, descomunales bicicletas conducidas por barbudos pasan a gran velocidad. Las leyes, inscritas en enormes piedras cuadradas, a mediodía se hacen perfectamente legibles —y después, de nuevo, poco a poco, se borran, para volver a surgir al día siguiente—, tanto más claras cuanto más alto esté el sol.

Oh, sí, es difícil de explicar. Se trata de una «máquina», en el sentido antiguo, que con cada movimiento hacia atrás borra la historia y con cada movimiento hacia delante abre un camino virgen: para que cada uno pueda

ver perdurable lo instantáneo e instantáneo lo perdurable; ver aquello que ama como el núcleo de un paraíso.²⁸⁵

Es especialmente significativo que Elitis describa una *#Topía* semejante en la introducción a un ensayo acerca de un escritor griego como Papadiamandis. Se diría que quiere remarcar dos elementos que hemos visto confluír en ella: la grecidad y la poesía, verdadero *topos #Tópico* en que se desarrolla, quiera o no, una expresividad griega auténtica. Pero no cesa de haber en estas elaboraciones un ansia de prescripción para el futuro, la propuesta de un modelo *imposible* —que a la vez no es *propiamente* lo *imposible*, sino su mimesis *heliotrópica*— al que sería deseable que la humanidad *verdaderamente* se aproximara. En un poema muy tardío, «Para una Ville d' Avray», de *Al oeste de la tristeza*, la utopía se contempla como una auténtica opción de futuro, al estilo en que los surrealistas, a quienes les sigue debiendo mucho, creían en la inevitable realización histórica de sus proyectos para «cambiar la vida». El nombre ficticio, «Ville d' Avray», es de hecho, como reconoce el propio poeta, una «acuñación» en francés sobre el sonido de la palabra griega *αύριο*, el mañana. Una ciudad ideal para el futuro, pues. Sus componentes son los habituales en todas estas ensoñaciones entre libertarias y estético-eróticas: carencia total de organización jerárquica o política, omnipresencia de muchachas sensuales e incitadoras —impronta además, como vimos en el capítulo anterior, de grecidad y *poiesis*—, abolición de todas las inhibiciones, autogestión de sus habitantes en todos los dominios sociales y ontológicos, y privilegio del individuo —los individuos eligen incluso cuándo cortar el hilo de su vida por sus propios medios—: «Amplias

²⁸⁵ «Επειδή, βέβαια, η χώρα της αθωότητας δεν είναι όπως τη φαντάζονται μερικοί· έχει τους αγίους της και τ' αγρίμια της, τα παρθένα δάση και τα γαλήνια νερά της. / Χρειάζεται νά 'σαι τέλεια αποπλισμένος για να προχωρήσεις μέσα της. Είναι τόσο αραιός ο αιθέρας εκεί, που καμιά κοσμοθεωρία δεν αντέχει, καμιά σοφία δεν έχει πέραση. Μαργαρίτες από σταλαγματιές λάμπουνε πάνω στο δέρμα ανθρώπων που επέτυχαν νά 'ναι άνθρωποι και μόνον. Τα κορίτσια τείνουν τσαμπιά φωτός και πλέουν ημίγυμνα, με τα χείλη μισάνοιχτα, τις φτέρνες χτυπώντας τον αέρα. Κάποτε αγγίζουν ηλεκτροφόρα σύρματα, και τότε φοβερές εκλάμψεις σχίζουν τον ουρανό· ήχοι διαστημικοί και μουγκρητά κυμάτων αόρατων ακούγονται· ύστερα, τα κενά που αφήνουν έρχονται να τα γεμίσουν ανοίγοντας οι καλύκες των λουλουδιών. / Δεν υπάρχουν εποχές, μήτε κανένας εκεί σταυροκοπιέται. Είναι μία συνεχής μεθεπόμενη καταιγίδα, όπου οι άγγελοι σύρουν μάλλινους μανδύες πάνω σ' ένα χορτάρι σμαραγδί και ατσάλινο. Οι ναοί, λείοι σαν από μέταλλο και όλο αναβαθμιδές, είναι γεμάτοι αφιερώματα: πανέρια με πορτοκάλια, κάνιστρα με πρασινωπά ψάρια, χάντρες από aqua marina, κουλουριασμένα σχοινιά, μπρούντζινες άγκυρες, πεταλούδες όλων των σχημάτων. Στα σπίτια οι στέγες ανεβοκατεβαίνουν απαλά σαν ν' ανασαίνουν, και στους δρόμους, έξω, υπερμεγέθη ποδήλατα με γενειοφόρους περνάν αναπτύσσοντας μεγάλη ταχύτητα. Οι νόμοι, χαραγμένοι σε πελώριες τετράγωνες πέτρες, γίνονται το καταμεσήμερο ευανάγνωστοι —έπειτα πάλι, σιγά σιγά, σβήνουν, για ν' αναφανούν την άλλη μέρα— τόσο πιο καθαρά όσο πιο κατακόρυφος ο ήλιος. / Ω, ναι, είναι δύσκολο να το εξηγήσει κανένας. Πρόκειται για μία “μηχανή”, με την παλιά σημασία, που με κάθε κίνηση προς τα πίσω ξεγράφει την ιστορία και με κάθε κίνηση προς τα εμπρός διανοίγει μία παρθένα οδό: για να μπορεί να βλέπει ο καθένας διαρκές το ακαριαίο και ακαριαίο το διαρκές· να βλέπει ό,τι αγαπά σαν τον πυρήνα ενός παραδείσου», ELITIS, O. (1993), pp. 59-60.

avenidas atraviesan fugazmente las ciclistas²⁸⁶ y / Muchas de ellas van a repetir la lección en un conservatorio pequeño y para labios / Voraces. Tiene bonanzas pasajeras al igual que la mente la espinilla semioculta / Antes de la comunión del extremo susurro de la enagua la carne se vuelve / Más sabrosa y en diagonal se deslizan los peines sobre las sábanas / Intactas hasta el último instante. Una ilusión que el sueño se llevó / Para siempre y que no puede ya com- / prenderse a sí misma / [...] Funciona una ciudad como una hilandería cuyos habitantes / Cortan el hilo con los dientes en el momento preciso / El tacto camina sobre seda y el jazmín sobre una cinta de blanca sisa / Y como desde una pequeña regadera del verano llueven roces imperceptibles»²⁸⁷. Finalmente, resaltando su vinculación con la *revelabilidad* y la promesa, así como con el *reorigen* que determina toda experiencia griega o poética —recordemos la «primaverariedad de los aguaceros de la luz» de que se hablaba en el *Axion Estí*—, el poeta acaba reconociendo que «Así / exhala la brisa del mañana / La pequeña primavera de la primavera no tiene fin»²⁸⁸.

También hacia el futuro, pero con un nítido pasado griego, funciona la utopía propuesta en el poema de *María Nefeli* «Egeida». Si todo el libro proclama en general la posibilidad de regeneración —y de *indemnización*— que reside en la poesía y en Grecia contra una *mundialatinización* cada vez más agresiva, este texto compendia los elementos sobre los que podría basarse dicho cambio. Ha de ser un retorno al pasado, al pasado preclásico: «Egeida» es el nombre de una isla legendaria —nuevamente— que ocupaba presuntamente todo el ámbito del Mar Egeo y que habitualmente se identifica con la perdida Atlántida²⁸⁹. Se trata, antes que nada, de un territorio griego, por lo tanto, si bien irremediabilmente perdido entre los avatares de la historia. No podemos dejar de reconocer en él a una Santorini madurada y reelaborada a la luz de los nuevos datos, que podría igual que ella resurgir a despecho de la linealidad temporal para reinaugurar un cosmos *indemne* definido sobre el concepto de una humanidad perfecta. Los valores egeos van incorporados, en consecuencia, en esta #Topía que a pesar de todo remarca en una indecidibilidad

²⁸⁶ Las bicicletas, que aparecen también como hemos visto en el texto de «La magia de Papadiamandis» y en cierta evocación nostálgica de *María Nefeli*, han de representar, sin duda, un símbolo de la sexualidad y su práctica desculpabilizada.

²⁸⁷ «Ευρείς λεωφόρους διασχίζουν φευγαλέα οι ποδηλάτισσες και / Πολλές το μάθημά τους παν να επαναλάβουν σ' ένα μικρό και για λαίμαργα / Χείλη ωδείων. Περαιστικές ευδίες έχει όπως ο νους και η μισοκαλυμμένη κνήμη / Πριν τη μετάληψη των εσωρούχων του άκρου θρου έμνοστη πιο / Γίνεται η σάρκα και γλιστρούν τα χτενάκια διαγώνια πάνω στ' ανέγγιχτα / Ως την τελευταία στιγμή σεντόνια. Μία πλάνη που την πήρε ο ύπνος / Δια παντός και πλέον δεν ν' αυτοκατα- / νοηθεί γίνεται / [...] Όπως ένα κλωστήριο μία πόλις λειτουργεί που οι κάτοικοί της / Με τα δόντια στην κατάλληλη στιγμή κόβουν το νήμα / Σε μετάξι περιπατά η αφή και σε λευκής μασχάλης κορδελίτσα ο ίασμος / Και σαν από μικρό του θέρους ποτιστήρι βρέχει ανεπαίσθητ' αγγίγματα», ELITIS, O. (2002), pp. 579-580.

²⁸⁸ «Έτσι / της άυριον η αύρα πνέει / Το μικρό έαρ του έαρος δεν έχει τελειωμό», *Ibidem*, p. 581.

²⁸⁹ Andonis Decavales ha señalado el eco de la Atlántida platónica que hay también en este texto, cfr. DECAVALES, A. (1982-1983), p. 50.

geográfica, temporal y ontológica la vigencia del prefijo que quedará nuevamente tachado más adelante y disimula su carácter indiscutiblemente griego bajo la máscara de una *atopicidad* que se quiere universalmente aprovechable: «No sé dónde; no es en el sueño / no es en tiempos antiguos ni quizá en esta tierra / pero aunque sea / tres escalones más arriba / de cuanto puede inventar el negro dedo del hombre / el país en que nadie habita ya / sigue existiendo»²⁹⁰. Paraíso desalojado, sigue existiendo intersticialmente como posibilidad que podríamos explotar desde las condiciones comunes a todas las utopías elitianas: la justicia absoluta del *punto exacto*, el apoliticismo, la armonía con la naturaleza, el contacto con lo *imposible* y la comunicación perfecta entre los individuos, articulados no en virtud de una unidad superior sino de su plenitud como sujetos particulares. Sólo así ese fulgor que se reproduce a sí mismo y que parece responder al modelo de la grecidad como *restancia* irreductible al logos, podría seguir actuando y ponernos en comunicación sagrada con el absoluto que habla a través de sus manifestaciones del mismo modo que en el arte concebido como *mímesis de lo imposible*: «Allí sin nosotros saberlo / lo Justo / formulado en la lengua de los pájaros / se reproduce sin cesar desbordando las murallas / centelleando de una conciencia a otra / incorpórea como una onda / hertziana que no encuentra antena que la reciba y sin embargo / transmite el mensaje divino / la música de ambrosía // también compuesta / en todas las combinaciones sonoras de las aguas colgantes / cayendo hasta el amanecer “en potencia” / como diríamos existen allí / de jaspe y oricalco / azul cobalto terracota y ocre todas las obras de arte / que el hombre podría con un esfuerzo / inimaginable desprender de lo Total y lo Imperecedero pero imposible»²⁹¹. Hoy en día los hombres carecen de los órganos sensoriales que les permitirían responder a esta profunda llamada. No obstante, en la memoria ancestral del Poeta griego permanecen aún las vivencias utópicas y ucrónicas de los textos de Platón —que incluyen como rasgo principal aquí una autogestión instintiva y antiinstitucional de la justicia—, entremezcladas con los fetiches de su mitología griega personal, como incitaciones a la salvación para una modernidad que ha «perdido el naufragio divino para siempre»: «Como si no / hubiera ascendido yo también un día / aquellos escalones del verano infinito / un

²⁹⁰ «Δεν ξέρω πού· δεν είναι στ’ όνειρο / δεν είναι σε καιρούς παλιούς ίσως ούτε στη γης αυτή / αλλά και αν είναι / τρεις κλίμακες πιο πάνω / απ’ όσα γίνεται να σοφιστεί το μαύρο δάχτυλο του ανθρώπου / η χώρα όπου κανένας πλέον δεν κατοικεί / εξακολουθεί να υπάρχει», ELITIS, O. (2002), p. 377.

²⁹¹ «Εν αγνοία μας εκεί / το Δίκαιο / διατυπωμένο στη γλώσσα των πουλιών / αναπαράγεται ολοένα ξεχειλίζοντας από τα τείχη / σπιθοβολώντας από μία σ’ άλλη συνείδηση / κενή από σώμα καθώς κύμα / ερτζιανό μη βρίσκοντας κεραία να το δεχτεί αλλά όμως / μεταφέροντας το μήνυμα το θείο / την αμβροσίοδη μουσική // και αυτή συντελεσμένη / σ’ όλους τους συνδυασμούς από τα κρεμαστά νερά / πέφτοντας έως τα ξημερώματα “δυνάμει” / όπως θα λέγαμε υπάρχουν εκεί / από ίασπι και ορείχαλκο / μπλε κοβαλτίου τερακότα και ώχρα τα έργα της τέχνης όλα / που θα μπορούσε ο άνθρωπος με μόχθο / αφάνταστο ν’ αποσπαστεί από το Πλήρες και Αφθαρτο αλλ’ αδύνατον», *Ibidem*, p. 379.

alto mar montañoso / no hubiera por gracia del Rey Evínor / llevado la túnica azul / para juzgar a los otros y ser juzgado por ellos / en la hora vertical de la medianoche... // Viven aún viven en mi interior / vistos de una vez para siempre / desde las alturas los campos labrados rectos como cuadros de Mondrian // los cercados de la iglesia con las muchachas desnudas / que llevan mirto en la mano / y el tambor el tambor / “sol-agua” “sol-agua” / mientras que atenuadas ya las leyes de la gravedad / la mente atraía a los pájaros y todo el follaje del cielo hasta las alturas. // Eso. / Y ahora sólo / lo que se salva en medio de las supersticiones / lo que desde el protogeo sin sombra / conjuramos por las noches de pie frente / al mar turbulento marineros desembarcados / que hemos perdido el naufragio divino para siempre»²⁹².

Cabe mencionar finalmente, como ejemplos claros de #Topías griegas, la expuesta en «El paraíso original», también de *María Nefeli*, donde Elitis recuerda su infancia en Lesbos y Creta atribuyéndole las clásicas cualidades del paraíso —amor, despreocupación social, sensación no mediada, inexistencia del dolor, la enfermedad, la muerte y el trabajo— más la ausencia del pecado, que es, según dice, un invento occidental (no hay, por tanto, peligro de caída en una vivencia plena y coherentemente griega)²⁹³, así como «Comagene la desaparecida», que remite a un imperio griego efímero, incontaminado por la historia, prácticamente imaginario —*spectral*— que conduce a una reflexión sobre presuntos tiempos pasados de una socialidad perfecta que hoy en día el espíritu, como operador del gesto griego, puede recuperar en tanto *topos* inaccesible e infinitamente diferido: «Mas no es siempre en un sueño donde todos buscamos / De una a otra generación aquel ámbar / Que hacía plácidos los vínculos entre los hombres / La desconocida materia gris que sabía / Formular leyes transparentes; de modo que uno, descubierto, observara / Los valles interiores del otro, bien cubiertos / De nubes o tendidos al sol / [...] El alma puede, cual nuevo Eupalino, cimentar / Un pequeño imperio más allá del dolor / Pequeño como la antigua Comagene. Desaparecido como ella / E inaccesible»²⁹⁴.

²⁹² «Τάχα να μην / είχα κάποτε κι εγώ ανεβεί / κείνα τα σκαλοπάτια του ατελεύτητου καλοκαιριού / μίαν απηλγή βουνίσια θάλασσα / να μην είχα για χάρη του Βασίλεα Ευήγορα / φορέσει το μανδύα τον κυανό / να δικάσω τους άλλους και απ' αυτούς να δικαστώ / την κάθετη ώρα του μεσονυκτίου... // Ζούνε ακόμη ζούνε μέσα μου / μία για πάντα ιδωμένοι / από ψηλά οι άγροι χαρακωμένοι ευθείς σαν πίνακες του Mondrian // οι περίβολοι της εκκλησίας με τα κορίτσια ολόγυμνα / κρατώντας μύρτα / και το τύμπανο το τύμπανο / “ήλιος-νερό” “ήλιος-νερό” / καθώς οι νόμοι της βαρύτητας έχοντας ατονήσει πλέον / ο νους τραβούσε τα πουλιά κι όλο το δεντροκόμι τ' ουρανού ως τα ύψη. // Αυτά. / Και τώρα μόνον / ό,τι διασώζεται μες στις προλήψεις / ό,τι από το πρωτόγαιο το ασκίαστο / ξορκίζουμε τις νύχτες όρθιοι ναυτικοί / που εχάσαμε το θείο ναυάγιο για πάντα», *Ibidem*, pp. 379-381.

²⁹³ El comienzo del poema es inequívoco: «No entiendo ni papa de pecados originales / y otros inventos occidentales» («Δε σκαμπάζω γρυ από προπατορικά αμαρτήματα / και άλλα των Δυτικών εφευρήματα»), *Ibidem*, p. 394.

²⁹⁴ «Όμως δεν είναι πάντα σε όνειρο που όλοι μας γυρεύουμε / Από μία σ' άλλη γενεά εκείνο το ήλεκτρο / Που έκανε των ανθρώπων πράους τους δεσμούς / Την άγνωστη φαίά ουσία που ήξερε / Νόμους διαφανείς να διατυπώνει· ώστε ο ένας του άλλου / Τις κοιλάδες τις μέσα του, είτε με νέφη /

Καλυμμένες είτε σε ήλιο εκτεθειμένες, ασκεπής ν' ατενίζει / [...] Η ψυχή γίνεται, ωσάν άλλος
Ευπαλίνος, μίαν / Επικράτεια μικρή πέραν από του πόνου να εδραιώσει / Μικρή όσο κι η παλαιά
Κομμαγηνή. Χαμένη όσο κι εκείνη / Και απλησίαστη», *Ibidem*, p. 564.

Κὶ ὅταν αὖ ἀναγὰς γραφῇ σου πάλιν ἀναγὰς
ἀπὸ μιᾶς, οὗ ἀποδοθήῃ μεγάλῃς καὶ ῥαῖας πάλιν
τοῦ κυρίου σου καὶ ἔκβη τοῦ κυρίου σου ἔκβη

—

Καὶ τοῦ ἐν τῷ πάλιν πάλιν πάλιν πάλιν πάλιν

III. LA PARTE DE LA ESCRITURA

Παῖς αὖ ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς
ὅς "μή" ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς
Καὶ ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς
ὅς "μή" ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς

ὅς "μή" ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς
ὅς "μή" ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς ἡ ἀναγὰς

Imagen: manuscrito de Elitis, diseño de portada del libro *Desde cerca*, ELITIS, O. (2002), p. 590.

3.1. UNA CÁBALA GRIEGA

3.1.1. INTRODUCCIÓN

Es preciso aclararlo enseguida: esta última sección del trabajo no pretende representar el paso *definitivo* a un *tema de la escritura* que vendría prefigurándose, si bien indecidiblemente, en todas las figuras que hemos repasado hasta el momento. No hay sentido alguno de culminación teleológica o clausura de la serialidad del *hiato* en este nuevo renombramiento que funcionará como todos los anteriores: resituando la escena del análisis, reordenando sus componentes, y obligándonos a una *recomposición* activa que, según veremos, responde por entero a la lógica escritural que recorre la poética de Elitis. La escritura es a la vez *una* de las figuras del *hiato* o la poética de la *revelabilidad* elitiana que hemos venido desgranando en los capítulos anteriores, y el espectro que las escande y las recoge a todas en un *haz* incontenible, la pura sintaxis que se repite interminablemente en cada una de ellas. No podríamos, pues, concebir la tercera parte de este trabajo como la introducción estricta de un nuevo factor ausente hasta este punto. No es el tratamiento de un *tema* desconocido para nosotros a estas alturas, o cuya inserción *propia* quiera responder *por fin* a lo anunciado en el título: la división entre lo que he denominado «la parte del absoluto» y esta «parte de la escritura» tiene mucho de ficticio y de convencional en la medida en que, más que en uno de estos dos *lugares*, donde verdaderamente se ha instalado el discurso para el análisis es en lo que podríamos llamar *un efecto de escritura*, en el filamento sintáctico de la conjunción, en el y de un *entre* refractario a toda determinación tópica. Si el impulso general de la poesía elitiana puede identificarse, según estamos viendo, con un constante desencajamiento del *lugar*, casi se diría que con la proclamación de su imposibilidad, la operación crítica no puede sino amoldarse a él con el fin de dar cuenta, reproduciéndolo, de su *tener lugar*. Tanto la escritura como el absoluto, términos en apariencias antitéticos y autoexcluyentes, quintaesencia de lo *atópico* y de lo *espectral*, sustracción por antonomasia a la abarcabilidad de una presencia, dictan esta *dislocación* general del discurso que, eludiendo la clausura sobre espacios diferenciados que habríamos de catalogar como *topoi* o *temas*, se ve obligado a suspenderse indecidiblemente en una doble consideración que no sólo impide una distinción *auténtica* entre los ámbitos de su atención, sino que además hace añicos cualquier posibilidad de alineación exclusiva, sea de la escritura o del absoluto, con lo formal o lo objetual de la obra. Lo absoluto, pues, se escribe (se espacia o se inscribe en el cuerpo mismo de la

escritura), mientras que la escritura se *absolutiza*. Ésa es la (a)teología que subyace a gran parte de la mística occidental y oriental¹, y que en Elitis se enriquece con una concepción poética (pos)moderna —cabría también decir, con el mismo derecho, como se verá, *premoderna*, aun asumiendo el convencionalismo de todos estos términos— imbricada en la sacralización de lo griego como territorio imaginal y omniabarcador de lo humano.

Así, estudiar las dimensiones que adquiere en su obra la materialidad de la escritura o de la lengua —hecho por el cual algunos críticos han tildado de «metalingüística» su poesía²— significará privilegiar, entre los dos gestos simultáneos de inscripción del absoluto y *absolutización* de la escritura que configuran su poética, el segundo, sin desatender no obstante en modo alguno el primero, que probablemente ha centrado nuestra atención (ha resultado al menos *subrayado* de manera especial) en los capítulos precedentes. Significará, en cualquier caso, permanecer instalados en el pliegue que hace de la escritura, al igual que antes de la sensación, la transparencia o los blancos, una instancia dividida entre el impulso omniabarcador que (des)articula e inscribe dicha poética ordenando de un modo particular sus componentes, y uno de los miembros de la serie que domina. El pliegue, también, que desencaja la distinción radical entre *significante* y *significado*, circunscribiendo el traspaso entre ambos al *interior* de un elemento que tendemos a considerar en exclusiva patrimonio del primero, pero que ahora se adensa hasta el punto de ocupar *las dos fases de la mimesis*. Hipónimo e hiperónimo a la vez, la escritura en Elitis, la materia misma de la construcción del sentido, se nos mostrará en consecuencia como la herramienta más eficiente de su incesante *deconstrucción*, como el trayecto incontenible de una *metaforá* sin afuera que impedirá el reposo sobre cualquier remanso de objetualidad *propia*. No nos habremos movido, pues —insertos sin embargo en un movimiento de gravitación que se hace imperceptible—, del *entre* de la conjunción, de un *himen* que ya es *ύφος*, tejido del texto, si no es, como mucho, para inclinarnos ligeramente del lado de una escritura que tiende a apoderarse de todo el campo de la visión. En la positividad concedida por Elitis aun a las dimensiones del signo más cuestionadas por la cultura occidental leeremos, de hecho, una preeminencia de lo *atópico* o lo *virtual* como cifra no sólo de toda *poiesis* artística en general, sino además del gesto definitorio de la grecidad. Servirá, por tanto, para poner en duda una vez más el concepto mismo de realidad objetiva y mensurable y abrir en ella una hendidura hacia otra pensabilidad de lo

¹ Cfr. a este respecto la atribución de Julián Santos a Santa Teresa de Jesús del deleuziano *ateísmo de la imagen* que podríamos perfectamente poner en relación con la ya aludida omnipotencia y omnipresencia del *είδωλον* en Elitis, SANTOS, J. (2007), p. 279.

² Cfr. BABINIOTIS, Y. (1991), p. 742, o CONNOLLY, D. (1997), p. 122. Dsina Politi habla de que el objeto real de la poesía de Elitis es la lengua, cfr. POLITI, D. (1979), p. 52.

humano. La orientalización de lo griego, la búsqueda de una luz *otra* que sea capaz de *resacralizar* la opacidad del mundo gobernado por las Luces y sus múltiples derivados, se revelará pues de nuevo como el propósito principal de este privilegio de la escritura.

Tres son los elementos fundamentales que será preciso analizar en este primer capítulo: la concepción del mundo como texto o como alfabeto —que difiere, como veremos, de la vieja idea del *mundo como libro*, la cual presuponía un original trascendente y un sentido unitario—, en la que veremos materializarse una nueva hipóstasis de la *metaforicidad en abismo* que hemos venido repasando hasta el momento, así como del infinito *retejimiento* del *himen* que habíamos encontrado especialmente en la lógica del blanco y en la *paralogicidad* de la transparencia; la noción de la lengua griega como lengua motivada y dueña de un privilegio ontológico que la aproxima a la idea cabalística y judeocristiana de la *lengua sagrada* —lengua, asimismo, que mantiene un contacto privilegiado con lo absoluto o la trascendencia—, y, finalmente, la presencia a lo largo de toda la obra de Elitis, en verso y en prosa, de una serie de procedimientos verbales sobre la materia misma de la escritura griega —orientadas, en ocasiones, a resaltar su fisicidad— que cristalizan a menudo en la creación de palabras sin significado gracias a la puesta en práctica, más allá del juego vanguardista, de una combinatoria asimilable en su espíritu y en sus mecanismos, salvando las distancias, a la Cábala. Existe, como iremos poniendo de manifiesto a medida que avance el análisis, una imbricación inextricable entre estas tres facetas de la consideración de la escritura en Elitis. Sólo gracias a la teoría del griego como lengua motivada que se sustrae a los principios saussurianos de la arbitrariedad del signo, por ejemplo, podemos comprender la insistencia del autor en la acuñación de palabras sin significado o en una disposición visual del alfabeto o la escritura como mecanismos poéticos de alteración de la realidad o captación y producción de lo absoluto. Ese factor, el factor griego, es el que marca precisamente la diferencia, no siempre señalada, entre estos intentos elitianos, circunscritos rigurosamente al ámbito de la lengua griega y sus mecanismos morfológicos y fonéticos de producción verbal, y los experimentos tipográficos, espacialistas, letristas o alingüísticos de las vanguardias europeas, que buscaban en la acumulación de letras o fonemas más allá del sentido una experiencia abstracta del absurdo fuera de la codificación utilitarista de las lenguas convencionales. Y, si bien es verdad que la influencia de todas estas corrientes, empezando por las investigaciones mallarméanas acerca de la autonomía de la escritura o del valor poético del alfabeto y la tipografía, así como las posteriores invenciones verbales en el filo de la glosolalia de Khlebnikov y el surrealismo, o las teorías sobre el ideograma occidental de Fenollosa, Pound, Claudel u Octavio Paz

—sin olvidar a los diferentes grupos letristas o concretistas, con su amplio abanico de posiciones al respecto—, se deja sentir profundamente en las tentativas elitianas, toda la reflexión de Elitis acerca de la escritura es una reflexión sobre la escritura griega que se enmarca dentro de su constante indagación en los hechos diferenciales de la grecidad o el helenismo. Frente al rechazo o desprecio de la propia lengua que observamos en los autores modernos o posmodernos, cuyos intentos trascienden, en ocasiones virulentamente, esa dimensión identitaria para encontrar del otro lado una suerte de pureza expresiva —una regresión primitivista o infantilista que nos devuelva a lo natural o *indemne*— no contaminada por el desgaste secular sufrido por los idiomas occidentales, devenidos hoy meros instrumentos transaccionales asociados frecuentemente a lo monetario o lo mercantil³, Elitis busca devolver al griego a su condición auténtica y primordial: la de una lengua privilegiada que forma parte, sin discontinuidades, de la naturaleza del lugar —de acuerdo con una lógica determinista semejante a la que hemos analizado en el capítulo anterior—, y cuya potencia *poiética* y mágica la convierte en isomorfa perfecta de la poesía; es en ella, y sólo en ella, convenientemente depurada del utilitarismo de la comunicación, donde puede *tener lugar* el milagro que opere la pretendida e iterable *resacralización* del cosmos. Buscando pues las esencias de su propia lengua, situándose en el origen de una escritura sobre la que Grecia lleva más de dos milenios construyéndose y gracias a la cual el helenismo ha conquistado su *suprahistoricidad atópica*, es como Elitis cree poder conquistar la plenitud del estado poético. Lo que en los autores europeos y americanos constituye, pues, un camino hacia la posmodernidad y un intento de construir un dialecto artístico autónomo de las lenguas comunicativas convencionales —en consonancia con las incipientes teorías formalistas sobre la función poética—, se convierte en Elitis en una exaltación de la propia lengua como el dialecto que contiene, más allá de sus condiciones gramaticales o semánticas, toda la potencia de la poesía y el arte. Aun cuando sea hecho por extranjeros, como vimos en el capítulo anterior, el verdadero arte se expresa *ya* en griego; la propia evolución de la expresividad europea en el último siglo y medio, de hecho, dibuja una confluencia progresiva con los inmemoriales dialectos estéticos del helenismo. La lengua misma no viene sino a confirmar, confundiéndose con ella, la presencia de la

³ El desgaste de la lengua convencional induce a muchos autores vanguardistas a crear lenguas nuevas, personales y carentes de sentido, no relacionables con ninguna otra, para poder expresar aquello que en la lengua corriente —así como en el pensamiento lógico y discursivo— ya no se deja expresar. Un ejemplo muy representativo es el de Alexandre Kroutchonykh, que en su *Déclaration du mot comme tel*, de 1913, dice lo siguiente: «La pensée et le langage n'arrivent pas à suivre l'émotion provoquée par l'inspiration, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel) et dans une langue qui n'a pas de signification précise (non figée, transmentale). La langue commune ligote, la langue libre permet de s'exprimer plus pleinement (exemple : *go osniég kaïd*, etc.)», LAGEIRA, J. (2006), p. 81.

huella o la *restancia* oriental que, representada como he expuesto páginas atrás por un elemento escritural, el *ovv* que sobra en toda operación lógica —es decir, en toda operación de reducción al *logos* o al sentido—, da marchamo de autenticidad y diferencia a todo el helenismo. El impulso (pos)moderno de exaltación de la escritura sirve por el contrario en Elitis, en definitiva, como sanción de un deseo de regresión premoderna —se diría casi prebabélica— hacia el instante no sólo de un monolingüismo *de facto* tocado por ciertos matices benjaminianos —el griego como la traducción más inmediata de la lengua de las cosas—, sino además hacia un estadio presaussuriano de la evaluación del lenguaje, en que la arbitrariedad del signo y su presunta transparencia no se daban por descontadas. Como veremos, de hecho, para Elitis la lengua o la escritura griegas se hallan en una relación de mutua determinación con el espíritu del pueblo —ese que actuaba en la estética auténticamente griega— o la naturaleza y el clima del país, ajenas por sus especiales condiciones a los factores sistémicos que podrían organizarlas —que organizan a otras— sobre una sucesión de estratos diacrónicos o diatópicos. Ellas mismas operan, a fin de cuentas, una neutralización del tiempo mensurable —de la historia lineal— y de toda posibilidad del *lugar*.

La imbricación de Grecia en la concepción elitiana de la escritura que (des)articula su poética demuestra lo que habíamos anunciado más arriba y queda patente en la propia estructura del trabajo: es el gesto griego, y su percepción como exceso de la identidad y comunicación incesante con lo *Otro* —con lo Abierto—, el que escande, reproduciéndolo en su interior, el traspaso constante entre la escritura y el absoluto que se escenifica y se produce en la obra de Elitis. Si en el capítulo anterior hemos centrado el análisis en Grecia como *figura del absoluto* y de su reinscripción *heliotrópica*, ahora será la escritura griega, su textualidad en abismo, la que se expandirá hasta configurar a la par un simulacro del absoluto —una imagen rizomática de su entramado infinito— y un filamento también *heliotrópico* de comunicación con él. Grecia parece suspenderse, de nuevo indecidiblemente, entre ambas instancias. Es, de hecho, el *entre* mismo —intersticialidad ontológica o geográfica que se refuerza aquí en la plena identificación con la mediaticidad de la escritura— que, como gesto omniabarcador de la *metaforicidad* y el *heliotropismo*, articula la comunicación incesante e irreductible con la alteridad que configura toda realidad *poiética* y *mística*. Volcada siempre hacia lo *otro del mismo*, Grecia se construye pues en Elitis, según hemos visto, de acuerdo con lo que se ha denominado un *pensamiento judío* —como categoría contrapuesta al *pensamiento griego* metafísico que atiende antes al ser que a la diferencia—, reproduciendo con ello el extrañamiento de sí que parece prescribir. Existe una vinculación innegable entre este movimiento y la definición *oriental* de Grecia que repasamos en el capítulo

anterior. Pensar lo griego desde lo judío es, ya, conducirlo hacia los márgenes de Occidente, situarlo en la esfera de una otredad que no es, sin embargo, total, que habita en el filo mismo de los intercambios y posee una fuerza *mesiánica* o *reoriginaria* con que *regenerar* el centro. Si el judaísmo es en cierto modo el origen exterior de la cultura europea (el espacio de fundación de un cristianismo que lo excluyó de su centralidad desde el inicio e incluso se definió contra él, pero nunca sin él), Elitis y algunos de sus compatriotas, en el seno de una larga reflexión etnicista, se preocuparon de extraer de la interioridad de ese origen el otro elemento crucial, el helenismo, que definieron igualmente *contra* Occidente, como hemos tenido ocasión de repasar, pero sobre todo como el *otro* de Occidente. En virtud de estas operaciones que en Grecia tienen lugar sobre todo a partir del siglo XIX, puede establecerse un notable paralelismo, no suficientemente resaltado en mi opinión por la crítica, entre la construcción de la identidad griega y la judía. Se trata en ambos casos de identidades que se configuran sobre la absoluta alteridad: alteridad respecto a un Occidente que no admiten, dado que se consideran comunidades marcadas por un privilegio originario y, en consecuencia, más puras, más cercanas a una potencia vital o sagrada inmune a la decadencia histórica (son la sede de un *reorigen* incesante, de una *revelabilidad* que no cesa de prometer el adviento de un nuevo dios o de una regeneración mesiánica), y alteridad respecto de Oriente, cuya barbarie o idolatría trascienden en su centralidad civilizatoria. Las semejanzas podrían multiplicarse: a la secular diáspora judía podemos oponer la diáspora griega, que ha contribuido decisivamente en tiempos modernos al éxito del término *helenismo*, con todo lo que implica de comunidad mística supraestatal y apolítica (así como racial y etnicista, verdadera pertenencia de los griegos que residen en otros Estados, por encima de su ciudadanía), mientras que a la Jerusalén perdida, sede del Templo y en consecuencia centro del mundo (*ónfalos* de comunicación con lo sagrado), puede equipararse la Constantinopla añorada por los griegos, emblema de otra centralidad y del sueño destruido de un imperio capaz de agruparlos sin mutilar su cuerpo místico. No obstante, es acaso en el fuerte cariz identitario que adquiere en ambos casos su lengua y su alfabeto donde podemos encontrar el paralelismo más interesante. Hablados por no más de diez o veinte millones de personas en todo el mundo, tanto el hebreo como el griego poseen un carácter lo suficientemente diferencial como para resultar decisivos en la construcción de la identidad colectiva. Aportan además un elemento de prestigio: frente a la evidencia de su exigüidad cuantitativa, se trata de lenguas con un extraordinario valor cualitativo y con una resistencia histórica fuera de lo común, artífices de algunos de los textos fundamentales de la cultura universal y fuente aún, especialmente en el caso del griego, de terminología científica o técnica. Esta proporcionalidad inversa entre su poder geopolítico o su número de

hablantes y su importancia y persistencia cultural les concede un cierto valor sobrenatural, *suprahistórico* y *atópico* —asistémico, diríamos—, que Elitis no dejará de resaltar en sus ensayos y poemas⁴. El alfabeto que sirve como soporte a estas dos lenguas cruciales, además, es en cada caso exclusivo, no compartido con otras lenguas o comunidades, por lo cual pasa a formar parte de inmediato del patrimonio material de la cultura. En el judaísmo adquiere, incluso, una importancia religiosa en su misma materialidad que resultaría inconcebible en Occidente, y que parece ir en contra del pensamiento metafísico griego, el cual desde Platón hasta sus derivaciones modernas más recientes —Rousseau o el mismo Saussure— lo ha condenado como la cáscara vacía de un logos que apenas si lo utiliza como medio desechable y reductor. El propio carácter fonético y vocálico del alfabeto griego, nacido aparentemente, según indican las historias de la escritura, con el objeto de reducir al mínimo todo residuo ideográfico y subordinar completamente la escritura a la voz —y a una linealidad conceptual enteramente vinculada a la teleología de la historia—, confirma esta concepción tradicional. Podría pensarse, por ello, que el relieve concedido por Elitis y otros griegos contemporáneos a la dimensión visual de su escritura es subsidiario de su intento de *orientalización* de Grecia. Tratando de llevarla más allá de lo clásico que se encuentra en la base de la cultura europea que desdeñan, estos autores, entre los que Elitis destaca por la variedad de registros empleados, encuentran la identidad de lo griego en su exterioridad, en sus otros: por una parte, en un retorno a determinadas dimensiones ideogramáticas e imaginales del alfabeto que remiten a períodos preclásicos de Grecia o al Lejano Oriente —tentativa semejante a la europea contemporánea pero de connotaciones, como he adelantado, completamente distintas— y, por otro, en una aproximación sorprendente a numerosos postulados de la Cábala, acaso la tradición mística que mayor relevancia concede a la escritura y el texto respecto a la estructura del mundo y el conocimiento de la divinidad. El papel que esta *deconstrucción* del logofonocentrismo inherente al alfabeto griego desempeña en la elaboración de la grecidad como pensamiento de la diferencia y de lo *otro*, así como en el reforzamiento de la poética del *hiato* y la *revelabilidad* elitiana, es primordial. En el desplazamiento de la centralidad de Grecia a sus propios márgenes —la escritura como margen del sentido presente y metafísico (griego), lo judío o lo asiático como margen de su *lugar* geográfico—, ya antes analizada en otros términos, encontramos no sólo el consabido desencajamiento de toda *topicidad propia*, sino además una doble confluencia con lo que hemos

⁴ Sobre todo en el caso de los griegos, es evidente, se desatiende un aspecto fundamental: la que tiene una importancia cultural extraordinaria en Occidente aún hoy no es la lengua griega concebida, como ellos hacen, como una continuidad indisoluble desde la Antigüedad hasta el presente, sino el griego clásico entendido como lengua muerta. La necesidad de apostillar *griego moderno* cuando nos referimos a la lengua actual lo deja claro.

denominado un *pensamiento judío*: por una parte, en su misma condición estructural de trascendencia y exceso de la identidad y, por otra, en el punto de llegada de dicha especulación, la sorprendente coincidencia con algunos presupuestos cabalísticos.

Es preciso multiplicar las precauciones: no me estoy refiriendo, desde luego, a una identificación total, ni mucho menos a una imitación consciente e intencionada de la Cábala a cargo de Elitis. Sin embargo, es obvio que existe algo más que una mera semejanza entre una poética que reflexiona desde la escritura y sus casi inexistentes límites —veremos algunas salvedades a esta afirmación en el capítulo próximo— acerca del absoluto y sus posibles modos de captación o regeneración, que confunde indecidiblemente ambos elementos y concede una importancia primordial en su configuración a una lengua y un alfabeto específicos, que a fin de cuentas posee una dimensión mística que venimos rastreando profusamente hasta este punto, y la tradición del misticismo universal que, prefigurando algunas teorías filosóficas o hermenéuticas posmodernas, más al extremo ha llevado el doble movimiento *heliotrópico* de inscripción del absoluto y *absolutización* de la escritura. Es por ello por lo que he querido hablar de una *cábala griega*, un juego que en su paradojicidad nos permitirá rastrear una construcción paralela, más allá de las tímidas alusiones a una difusa influencia cabalística en determinadas prácticas de la literatura moderna —sobre todo por lo que se refiere a Mallarmé— que pueden leerse a menudo en los tratados de historia literaria⁵. No pretendo trazar, pues, de ningún modo, la línea de una influencia más o menos remota o directa entre la

⁵ ¿Podría acaso trazarse alguna clase de línea que vinculara más o menos directamente la Cábala con la literatura moderna y sus innovaciones? Como mucho, tendríamos que atender a la corriente iluminista que desde los siglos XV y XVI introdujo en la cultura europea lo que suele denominarse «Cábala cristiana». Las traducciones de Flavio Mitridates para Pico della Mirandola, que reflexionó al respecto en el marco de sus intereses filosóficos y que podemos fechar en 1486, dieron el pistoletazo de salida a una larga lista de autores interesados en el tema. Autores siempre situados en los márgenes de la cultura occidental, en eso que se ha llamado filosofía hermética u oculta, desde Johannes Reuchlin (*De arte cabbalistica*, 1517) hasta Robert Fludd, pasando por Cornelio Agrippa, Francesco Zorzi o Giordano Bruno, cfr. BUSI, G. (2005), pp. 10-11. El propio Jacob Boehme, tan importante para los primeros autores modernos, los románticos alemanes, pudo recibir el influjo de estas ideas que flotaban en el ambiente. Será sin embargo en los siglos XVIII y XIX, con el nuevo auge del iluminismo, especialmente en Francia, cuando la presunta Cábala cristiana resurja en la figura, entre otros, de Eliphas Lévi. Puede resultar significativo el hecho de que en 1843 Adolphe Franck publicara la obra *La kabbala ou la philosophie des Hébreux*, cuya difusión fue, al parecer, notable, cfr. WILKINSON, L. R. (1996), p. 237. Si desde estas versiones ya banalizadas la literatura contemporánea recibió algún tipo de influencia —y pudo hacerlo precisamente en el impulso antioccidental que la hermanó con el iluminismo—, se trató sin duda de una recepción marcada por un *misreading* de las doctrinas originales y aún vigentes en la Europa de la época. No obstante, algunos estudiosos de la mística judía han señalado las coincidencias entre determinadas teorías cabalísticas y algunas posiciones fundacionales de la poesía moderna y de la teoría literaria contemporánea, más allá de la influencia directa. Según Moshé Idel, por ejemplo, la práctica hermenéutica de Abraham Abulafia, cabalista español del siglo XIII del que hablaremos a menudo en el capítulo, tiene mucho en común con la doctrina futurista o surrealista de las palabras en libertad, o incluso con la noción barthesiana del lenguaje poético moderno como una abstracción continua de las palabras de su red de relaciones gramaticales expuesta en *El grado cero de la escritura*, cfr. IDEL, M. (1989), p. XV.

Cábala judía y la poesía elitiana, como determinados autores han hecho con, por ejemplo, la obra de Paul Celan⁶. Adelanto ya que dicha influencia, hasta donde sé, no existe, como tampoco existe la más mínima alusión de Elitis a la Cábala que nos permita conjeturar que la conocía o estaba interesado en ella. Es en su concepción del helenismo y de la lengua griega, así como en la consideración de la escritura como comunicación o intrincación constante y privilegiada con el absoluto, donde se establecen paralelismos que no podemos pasar por alto y que la crítica ha obviado en beneficio de las más evidentes relaciones de sus prácticas «metalingüísticas» con Mallarmé, la vanguardia primisecular o el letrismo.

No obstante, en su *absolutización* de la escritura o la textualidad, la forma bajo la cual es concebido en su obra el cosmos y, más específicamente, Grecia —el ejemplo más claro y evidente es el *Axion Estí*—, encontramos dimensiones menos obvias de la hermenéutica cabalística, así como una plasmación sobre la lógica de la escritura —a la cual ya pertenecían, por otra parte— de numerosos conceptos que ya hemos repasado, tales como la *significancia*, la *transparencia*, la *metaforicidad en abismo*, el *secreto*, la *ilegibilidad*, el *heliotropismo*, la *mimesis de lo imposible* o el rechazo y la revocación de una temporalidad lineal y teleológica. La realidad es para Elitis, antes que nada, una sucesión de capas de escritura sin término alguno *propio*. No se trata de un símbolo o una alegoría: incluso la naturaleza adquiere la forma material de un alfabeto o una ortografía de elementos significantes sin preeminencia ontológica alguna sobre la escritura humana manual. No existe reposo en la realidad elitiana: todos sus elementos, aun los pretendidamente más estables, se encuentran en un constante traspaso hacia otra dimensión, anterior o posterior, a la que aluden o a la que sustituyen en un movimiento comunicante que jamás se resuelve. Así, la escritura de poesía no se revela como una dimensión mimética destinada a representar lo real desde un punto de vista más o menos novedoso o iluminador; es, por el contrario, la prolongación del gesto mismo de la naturaleza, el intento de desciframiento de unos signos inextricables que en su impenetrabilidad sólo logran suscitar nuevos signos o remitir a nuevas escrituras y que, en lugar de descubrir una dimensión *propia* de lo real, no hacen sino cifrar cada vez más, tras los estratos acumulados de una hermenéutica en abismo, el mundo. Lejos de constituir una intervención exterior sobre el universo, la escritura no hace sino aumentarlo con sus mismas armas. Elitis concibe la naturaleza, y el tejido todo de lo que llamamos realidad, como un incesante espaciamento. Una lógica escritural lo inscribe y nos lo da a leer sin esperanza alguna de encontrar, levantando los signos que en apariencia lo cifran, su referente *primero* bajo la forma de una presencia. Dicho referente, origen y *telos* de la escritura, se difiere siempre más, elude, siendo el punto de

⁶ Cfr. WOLOSKY, S. (1995).

partida de la representación, toda representación, se disemina sobre la red de la textualidad que compone lo visible hasta el punto de hacerse imposible de *localizar*. El esquema sígnico de la estructura del cosmos pone en duda el concepto mismo moderno, ilustrado y empírico, de realidad o naturaleza: una superficie opaca que se deja leer en el discurso enciclopédico y catalogador de las ciencias como término final de una descripción que puede ser exhaustiva. Para Elitis, por el contrario, en un gesto a la vez premoderno y posmoderno que tiene mucho que ver con la cualidad de la luz griega y de la transparencia, la naturaleza —al menos la naturaleza griega— es la transmisora de un mensaje secreto y, por tanto, es *ya* secundariedad, doblaje de una dimensión *otra* que se *re-vela* en ella y que nos impide tomarla como el *telos* o el término propio de los discursos humanos. Describir la naturaleza o imitarla en la poesía o en la literatura no tiene sentido; tampoco representarla: su carácter textual y por consiguiente *virtual* y *atópico*, su alusión a una alteridad que se oculta sin cesar, requiere del hombre, y del poeta en particular, una lectura. La poesía basa su potencia infinita, su sustracción a la muerte y al acabamiento, en la persistente resistencia de esa lectura. Lo importante es la apertura, el deseo: el mundo como conjunto de signos que dejan *sobreentender* un sentido tras de sí se configura como una eterna provocación, una llamada constante a la lectura que el poeta debe responder, según la lógica del *hiato* y la *revelabilidad*, no efectuando esa lectura y clausurando por tanto el sentido, *un* sentido, sino garantizando la continuidad de esa llamada, multiplicando los signos que mantengan al hombre y al cosmos tendidos en el trayecto (*metaforá*) de una hermenéutica imposible e inagotable. Retejer el *himen*, he ahí de nuevo la labor del poeta con el fin de evitar una satisfacción definitiva del deseo que clausure la apertura y el transporte: la provocación y la promesa del goce deben persistir en el texto o *ύφος* del *himen*, un *himen* recompuesto una y otra vez gracias a las escrituras a su vez indescifrables que el poeta multiplica y acumula en estratos innumerables, implicando en la operación al lector. Se trata de un proceso en todo semejante a la hermenéutica cabalística, cuya concepción de la lectura del Texto sagrado —sea la Torá divina o la naturaleza, entre las cuales no existe sino una diferencia de grado— implica su constante reescritura a través de permutaciones de letras, acrósticos o invenciones de palabras que, en su pretensión de dilucidar un sentido oculto e inaccesible más allá de la literalidad, no hacen sino diferirlo cada vez más, acrecentando exponencialmente el texto. La lectura no conduce, por tanto, sino a una nueva escritura cada vez más compleja. Dios, la aspiración final de los cabalistas, se reinscribe en el fondo en esta infinitud de los signos que no busca propiamente una presencia sino un nombre: el Nombre que se halla cifrado en el texto de la Torá o del universo; otra lectura sobreviene pues aun después de la última lectura: la relación con lo sagrado es la relación con un signo. Lo absoluto,

heliotrópicamente, se traza en el gesto escritural de su búsqueda: basta con mantener abierta la necesidad y la tentativa de un desciframiento para lograr que la divinidad se *re-traiga* y se *reorigine* en ella una y otra vez. Es en realidad el absoluto de la escritura, la garantía de su infinita persistencia y *auto(rre)construibilidad*, lo que suscita la posibilidad de lo sagrado, tanto en Elitis como en el cabalismo.

¿No es dable ver en todo esto una precisa transposición o reformulación del sistema de la *significancia* que nos pone en contacto con lo Abierto y configura el mundo como una sucesión de superficies transicionales inscrito en un transporte metafórico sin fin? ¿No se entrevé asimismo una lógica de la *transparencia*, visibilidad absoluta a través de todas las dimensiones de la presunta realidad que deviene ceguera total en tanto no existe una sola instancia opaca en que detener la mirada? Todo referente último ha desaparecido, incluso los estratos más primarios de lo existente son ya metáfora de una alteridad indecible. Prolongando la acción de la escritura, y no resolviéndola, la poesía, que es *poiesis* también en este aspecto —dado que su función es garantizar la constante *(auto)construibilidad* de la escritura—, no construye el sentido ni nos ayuda a encontrarlo: nos libera de él. La superficie del texto poético no se reduce nunca a ser borde o límite de la experiencia, aun cuando lo parezca, sino que es apertura al infinito y a un *afuera* donde el proceso entero recomienza una y otra vez. En ello reside a un tiempo la indecidibilidad y la intersticialidad de la geometría elitiana, un concepto que tanto le importa: no podríamos determinar si las líneas que perfilan sus figuras son el borde exterior y la clausura de las que se presentan a nuestra vista, o el trazo inaugural y el borde interior de nuevas figuras que se entrelazan en abismo. Éste de la pertenencia suspendida de cada uno de los elementos de su poética y de su obra parece ser el gran gesto oriental de la estética griega que subyace a su escritura y que los procedimientos cabalísticos ayudan a prolongar en su ilegibilidad para que no se detenga nunca el proceso que construye a Grecia sobre el tejido de lo textual o de lo alfabético del mismo modo que antes se había construido sobre el entramado enigmático de la luz. Pues preservar sin interrupción el deseo, la pulsión casi libidinal de una necesidad siempre *actual* de lectura y desciframiento, significa ante todo preservar la posibilidad de Grecia y de lo poético, evitar la despoetización del mundo que Occidente con su escritura unívoca y transparente —transparente de otro modo— lleva dos siglos operando. Es regenerar asimismo, bajo las sucesivas capas de escritura, el secreto que se configura, según vimos, como clave y desencadenante de toda poesía, y que podríamos identificar acaso con lo *imposible* que, en opinión de Elitis, constituye el *objeto* de mimesis del arte. Dicha mimesis se manifiesta precisamente bajo la forma de una irreductibilidad a la lectura, de una necesidad de reescribir y trenzar interminablemente los sentidos, adensando los signos, dada la

resistencia a cualquier modo de traducción o transposición que representa lo *imposible*: «En todas las lenguas perdura lo *imposible* // West of sorrow sin cesar se completa el trenzado / De todos los sentidos; sin que nadie alcance siquiera a descifrar / La escritura de un libro de sueños»⁷. Lo que se da a leer en toda lectura es por tanto lo *imposible*: de ahí que el resultado de esta operación que emblemiza y fundamenta todas las relaciones en el cosmos elitiano sea siempre un desplazamiento horizontal, un doble juego de elusividad y alusividad, y no la teleología de un desciframiento vertical del sentido que ponga en acción estratos ontológicos distintos y jerarquizados. De ahí también que lo que se escriba sea siempre lo *imposible* (cuya mimesis define la operación de lo poético), o bien una *imposibilidad de la escritura* que no cuestiona tanto su capacidad de reflejar *lo real* como le otorga un poder inclausurable de reproducción del *hiato*, la *revelabilidad* o el deseo; de generación o de captación, en definitiva, de la sacralidad o del absoluto. Porque si la poesía y la práctica en abismo de la escritura nos liberan por una parte del sentido o de la totalidad, por otra multiplican su deseo e inscriben sobre nosotros su añoranza como el cuerpo espectralizado y forastero de una presencia fecundante. La escritura elitiana es, desde este punto de vista, a la vez una erótica y una mística que escenifica la persecución sin fin del *Otro* cuya ausencia la ha puesto en marcha, su producción *poiética* y *heliotrópica*, que ha de conducir a desbordar los límites de la realidad: sólo sobre este esquema abismal de estratos equivalentes e ingobernables puede hacerse pensable el infinito⁸. El gran poema amoroso de Elitis, el *Monograma*, puede entenderse a este respecto como una glosa de las dos letras, iniciales al parecer de una mujer real, que figuran en la portada ideogramatizadas: MK; es, por consiguiente, la respuesta poética a una *provocación escritural* cuyo objeto de deseo va *tomando cuerpo* solamente con el desarrollo progresivo del texto. Un cuerpo que se construye al ritmo de una estructura *in crescendo* (a lo largo de una serie de unidades compuestas por un número de versos cada vez más alto pero siempre múltiplo de siete), que llega a su punto álgido de *presencia* en la unidad central (de cuarenta y nueve versos) y que va deshaciendo poco a poco su corporeidad conquistada —hasta quedar reducida a una pura representación, a la imagen que el

⁷ «La mesa de mármol» (*Al oeste de la tristeza*): «Σ' όλες τις γλώσσες το αδύνατον διαρκεί // West of sorrow αδιάκοπα ολοκληρώνεται όλων των νοημάτων / Το πλεκτό· χωρίς ούτε καν ενός ονειροκρίτη τα γραφόμενα / Ένας να δύνεται ποτέ ν' αποκρυπτογραφήσει», ELITIS, O. (2002), p. 586.

⁸ En el análisis que Maurice Blanchot hace de Mallarmé y su idea de la «desaparición vibratoria» de lo real que ejerce el lenguaje, pueden encontrarse algunas nociones semejantes. Dice Blanchot que la escritura tiende a liberarnos de lo que es, instituyendo un vacío entre nosotros y las cosas. La literatura tiene por ley un movimiento hacia lo otro, hacia un *más allá* que sin embargo se nos escapa reiteradamente porque no puede ser, y del que nosotros sólo aprehendemos «la falta consciente». Es por tanto esta falta, este vacío, este espacio vacante, el objeto de la creación propia del lenguaje. Y la literatura se configura como un «rayo hacia la nada» que puede evocar en cierto modo el concepto de *significancia* o el movimiento de la *revelabilidad*, cfr. BLANCHOT, M. (1972), pp. 46-47.

poeta contemplará en el espejo al mirarse en él— conforme las unidades finales pierden de nuevo versos hasta retornar a los siete del principio y, después, al silencio. Se diría que, tanto aquí como en el resto de la obra de Elitis, el cuerpo deseante del lenguaje, que es el mundo, el *cuero* de la *significancia*, se abre sediento hacia ninguna parte esperando acoger una fecundación que lo complete o un goce que rompa, por fin, el *himen*, y *desentrañe* el misterio. Pero es precisamente este *himen* que excita por ambos lados el deseo, que se instituye en *polo de atracción* —o, finalmente, de creación— entre lo mismo y lo *Otro*, entre nuestra realidad y el absoluto, el que garantiza en su *indemnidad* la continuidad del traspaso más allá de la clausura del cosmos sobre un *corpus* descifrable —como quería la Ilustración y el programa de la Enciclopedia—; sólo en tanto cuerpo incompleto y deseante podrá el mundo ser po(i)ético y lo sagrado *tener (un) lugar* en él: la certeza de una carencia primordial suscitará el gesto griego por antonomasia, el del exceso de la identidad, que tan imbricada se halla con la lógica del signo. ¿Qué mejor escenario que éste en que el deseo y las pulsiones libidinales no sólo se hallan liberados y omnipresentes, sino que comparecen en la construcción misma de la realidad, para realizar el viejo sueño utópico del surrealismo o la recién repasada *#Topía* poética y apolítica de Elitis? Un universo en que la virtualidad del deseo supera en potencia e importancia a la estabilidad o mensurabilidad de lo real, un universo que es, antes que nada, Anunciación, se adaptará a la perfección, gracias a la promiscuidad incontenible de la(s) escritura(s), a sus más primordiales aspiraciones.

3.1.2. GRECIA COMO ALFABETO, GRECIA EN EL ALFABETO

3.1.2.1. Reescribiendo el libro de la naturaleza

«Aprende a pronunciar correctamente la realidad»⁹, dice Elitis en una de las prosas del *Pequeño Nautilo*. Se trata de una idea que recorre toda su obra: una que podríamos denominar variante del viejo *topos* del libro de la naturaleza, que concibe el cosmos, y más concretamente la naturaleza griega, como una auténtica lengua o escritura con una gramática particular y con infinitas posibilidades articulatorias que el poeta, y en general el hombre, debe aprovechar. Pero, si bien esta noción es deudora del célebre tema del *mundo como libro* que hizo furor en la cultura occidental desde la Antigüedad hasta el Renacimiento e incluso durante el siglo XIX,

⁹ «Incensar lo sublime», XXV: «Μάθε να προφέρεις σωστά την πραγματικότητα», ELITIS, O. (2002), p. 542.

como bien ha señalado E. R. Curtius en su ensayo acerca de la literatura medieval europea, Elitis lo reformula aproximándolo a las mucho más audaces concepciones de la Cábala. Cabe distinguir a este respecto, en mi opinión, entre la idea del *mundo como libro*, que presupone un autor divino, una finitud de la escritura y un sentido totalizador, y la del *mundo como texto* o cruce de textualidades —amalgama de *texturas*—, que pone el acento en la proliferación caótica y entrelazada de las escrituras, en la inexistencia de un autor único que pueda erigirse en modelo, origen o *telos* de los discursos que componen la superficie de lo real, y en la carencia de un sentido legible y descifrable. El mundo como texto o conglomerado de textualidades cruzadas apela más bien a una configuración rizomática que lo concibe en todo momento como una *parte del absoluto*, absoluto perpetuamente diferido pero que sin embargo se promete en cada uno de los nudos del conjunto, los cuales se erigen sin excepción, tal como vimos respecto al *Axion Estí* y su *cosmos textual*, en *(re)origen* y *telos* de la totalidad; en ello reside su pulsión de infinitud. La noción del mundo como texto o como alfabeto, que se complementa con la inversa, la del alfabeto como mundo o componente natural, pone en juego en la obra de Elitis muchos de los mecanismos que hemos analizado hasta aquí en el eje imposible de su poética: el cuestionamiento del *lugar*, la problemática de lo *espectral* como conspiración contra la solidez y univocidad de lo real, el filamento, el *himen* y el exceso de la identidad. Un mundo compuesto de escrituras en perpetua circulación hacia *otro lugar*, tendidas siempre en el escorzo de una alusión a *otra cosa*, no sólo se convierte automáticamente en inconmensurable, sino que excluye toda posibilidad de descripción exterior (el lenguaje no podrá ya doblarlo, sino que lo prolongará acrecentando su borde interior sin que podamos distinguir entre un discurso *propio* o *adecuado* —en términos de mimesis—, es decir, científico o verdadero, y un discurso ficcional o literario) con la cual establecer su *topología*. El lenguaje se desprende de toda posibilidad de déixis en la medida en que constituye precisamente la materia de aquello que estaría destinado a *señalar*. Toda referencia se convierte, por lo tanto, en un *pliegue* lingüístico: el decir no puede ser ya sino un decir-se del lenguaje y de la escritura. Apoteosis de la *significancia*: incapacitado para aludir a lo que no sea otro signo de la misma serie, cada signo se abre hacia un vacío insaturable que podemos asociar al blanco de la *revelabilidad*. He ahí el gran gesto *religioso*, *heliotrópico*, de esta idea del mundo como amalgama de *texturas* significantes en abismo. Y he ahí también la razón de que se haya caracterizado la poesía de Elitis como «metalingüística» o se haya postulado la lengua —hablar de lenguaje o textualidad en su obra es hablar, indefectiblemente, de lengua griega— como su objeto fundamental o incluso único.

El mundo elitiano, en tanto proliferación y entramado de escrituras, se encuentra volcado, pues, hacia una alteridad, lo cual equivale a decir que se encuentra habitado —y *desencajado*— por ella. Sin embargo, este volcado o traspaso constante se distingue radicalmente del postulado por la vieja noción del mundo como libro. Si allí era Dios, en tanto autor trascendente de la *obra* y dueño del sentido diseminado en la escritura del cosmos, la alteridad a la que señalaba cada uno de los elementos de la naturaleza, ahora esta instancia exterior, modelo pleno y presente de los significantes plasmados en la Creación y *telos* de su lectura, no existe. No hay un *afuera*. Ni siquiera el sol concebido como centro, según hemos visto, podría representar este papel. Cuando cree haberse detenido, la lectura del cosmos se encuentra con una nueva escritura que reinicia el proceso. Por el contrario, el objetivo del libro de la naturaleza, que no obstante conmueve igualmente la *propiedad* del *lugar* e introduce con su estructura significativa y alusiva un sentimiento de extranjería que conmina al hombre a ponerse en marcha hacia su patria verdadera, es leer a Dios. Él es el sentido absoluto y no mediado susceptible de hallarse al final de una lectura cuidadosa y consciente de la naturaleza. El desciframiento del texto es, por tanto, posible, y resulta premiado con la Presencia. Sobre una hipótesis semejante trabajaron las hermenéuticas cristiana o islámica de las Escrituras, que al fin y al cabo tenían que vérselas precisamente con un libro. La Cábala, por el contrario, más acorde con la noción del mundo como texto, privilegió siempre, según tendremos ocasión de leer en Abulafia o en el *Zohar*, una interpretación de la Torá basada en la multiplicación de la Escritura en escrituras, en la acumulación escalonada de textos con que dilucidar y expandir la materia misma sobre la que habita Dios: las letras hebreas. Dado que admite una lectura convencional, casi diríamos teleológica, el libro de la naturaleza atribuye a sus signos un carácter irremediablemente menor, el de transmisores de la verdad divina y de la Presencia sagrada. Están ahí para que nos deshagamos de ellos cuanto antes y accedamos a lo que verdaderamente importa: el ámbito de la divinidad. Pertenecen en consecuencia a la categoría de los simulacros y se alinean junto a todos los elementos denostados en los pares de oposición con que trabaja la metafísica occidental: materia, cuerpo, sensualidad, metáfora. La noción del libro de la naturaleza, como ha resaltado Jacques Derrida en una obra clásica, encierra contra lo que se pudiera pensar una condena de la escritura y reduplica además la distancia ontológica entre la verdad o lo *propio* y la escritura humana manual, que no es a su vez sino el simulacro de la escritura de Dios¹⁰. La concepción elitiana del mundo

¹⁰ «Incluso cuando la cosa, el “referente”, no está inmediatamente en relación con el logos de un dios creador donde ha comenzado por ser un sentido hablado-pensado, el significado tiene en todo caso una relación inmediata con el logos en general (finito o infinito), mediata con el significante, vale decir con la exterioridad de la escritura. Cuando parece suceder de una manera distinta es porque se ha

como texto dista mucho de entender la escritura alfabética como el simulacro de un simulacro. Su equivalencia e intercambiabilidad con la ortografía del cosmos es total. De ahí que se halle imbricada en las operaciones de creación o recomposición del mundo, como veremos, y no desterrada del lado de una mimesis secundaria y reductora. No se trata de que Elitis conciba el alfabeto como una realidad *primaria*: se trata más bien de que concibe el entramado todo de lo real, según hemos repetido ya en diversas ocasiones, como una dimensión imaginal o metafórica de la que puede excluirse toda pretensión de *propiedad*. Si la naturaleza griega es ya en sí misma traspaso, mimesis de lo *imposible* —hemos dicho ya que es eso exclusivamente lo que se escribe y se deja leer en cualquier género de textualidad—, *sobrenaturaleza* al fin y al cabo, oponerle la escritura como artificialidad carece por completo de sentido. Parece por tanto que Elitis se ha propuesto con su obra reescribir el libro de la naturaleza. Las implicaciones cabalísticas son claras: no existiendo jerarquía entre escritura alfabética y escritura del mundo, y no existiendo tampoco Dios como garante del sentido y *telos* de la lectura, dicho libro de la naturaleza no puede ser sino un libro en proceso, necesitado de una incesante reescritura que la poesía, con su manipulación del alfabeto humano, puede perfectamente conseguir. Escribir sobre el papel es por tanto expandir y prolongar, respondiendo a su gozosa infinitud, la materia del cosmos. La *atopía* del producto artístico no es en consecuencia distinta de la *atopía* de lo real, que en este caso se identifica enteramente con Grecia¹¹. Ella es el ámbito limitado del ilimitado cosmos elitiano, como demuestra la última sección del *Axion Esti*.

Sin embargo, la reescritura del libro de la naturaleza que el autor lleva a cabo es también una reescritura de su concepto clásico en función de sus propias posturas acerca de la grecidad. Seguramente ahí radica su aproximación sorprendente a la hermenéutica cabalística. Ya en Platón encontramos, de hecho, una idea de la

deslizado una mediación metafórica en la relación y ha simulado su inmediatez: la escritura de la verdad en el alma, opuesta por el *Fedro* a la mala escritura (a la escritura en el sentido “propio” y corriente, a la escritura “sensible”, “en el espacio”), el libro de la naturaleza y la escritura de Dios, en la Edad Media en particular; todo lo que funciona como *metáfora* en dichos discursos confirma el privilegio del logos y funda el sentido “propio” concedido entonces a la escritura: signo significando un significante que significa a su vez una verdad eterna [...] la evolución que conduce desde el *Fedro* a Calderón, hasta parecer “invertir la situación” mediante la “nueva consideración de la que gozaba el libro”. Sin embargo, parece que esta modificación, por más importante que sea, cubre una continuidad fundamental. Así como en el caso de la escritura de la verdad en el alma en Platón, en la Edad Media es a una escritura entendida en sentido metafórico, vale decir una escritura *natural*, eterna y universal, el sistema de la verdad significada, a la que se reconoce en su dignidad. Lo mismo que en el *Fedro* continúa oponiéndosele una cierta escritura degradada. Sería necesario escribir una historia de esta metáfora que opone siempre la escritura divina o natural a la inscripción humana y laboriosa, finita y artificiosa», DERRIDA, J. (1971), pp. 21-22.

¹¹ Y, de hecho, como veremos, los monumentos literarios griegos, así como otros productos culturales autóctonos, forman parte, sin discontinuidad ontológica alguna, de la naturaleza, cuando no son directamente reescritos por ella. El texto del mundo, a fin de cuentas, al no tener ya autor, se auto(re)escribe.

legibilidad de la experiencia, como Claude Gaudin se ha encargado de analizar, pero siempre con el límite del logos y del *eidos* como horizonte de su desciframiento¹² y con la objeción de la secundariedad de lo legible respecto a la presencia del sentido. Todos los modelos posteriores del libro de naturaleza, en que el *eidos* ha sido sustituido por el Dios cristiano o incluso judío, proceden en el fondo del dualismo platónico. Si partiendo de postulados neoplatónicos Filón transmitió ya al judaísmo algunas de las teorías sobre el modelo escritural del cosmos —una Torá trascendente que parece habitar en el territorio de las Ideas— que habían de configurar de modo inmediato las concepciones más conservadoras de la Cábala y, a través de complejas elaboraciones, también sus conclusiones más audaces, la persistencia del libro de la naturaleza en el iluminismo y la filosofía hermética —siempre deudores de un dualismo de estirpe platonista— demuestra esta filiación. La pulsión posmoderna de Elitis en esta extremación de la idea del mundo como texto tiene además, con seguridad, derivaciones premodernas¹³ —patentes entre otras cosas en la reivindicación de la lengua nacional y sus analogías espirituales—: evoca en cierto modo la teoría de la cohesión sémica del universo que Foucault atribuye a la Edad Media y al siglo XVI, y que el siglo XVII comenzó a desterrar. La idea del cosmos en tanto jeroglífico compuesto por estratos lingüísticos a través de los cuales la naturaleza era capaz de hablarnos y revelarnos sus secretos¹⁴ pasó en ese período del centro del discurso *serio* de los saberes científicos a los márgenes de la teología heterodoxa o la filosofía hermética, hasta ser reasumido en su campaña *contracultural*, vía Swedenborg y Boehme, por la poesía moderna. Románticos y simbolistas, con Nerval o Baudelaire a la cabeza, recuperaron en el siglo XIX, al socaire de los sistemas iluministas de los que muchos de ellos bebían, la vigencia de este concepto fuertemente dualista del libro de la naturaleza que, sintomáticamente, era prerrogativa del Poeta descifrar por medio de su escritura¹⁵. Cabe situar en este marco, si bien con la pretensión antidualística que hemos repasado más arriba, las analogías elitianas, imbricadas como vimos en el paradigma omniabarcador de una *metaforicidad en abismo* que trasciende parcialmente el concepto swedenborgiano y

¹² Cfr. GAUDIN, C. (1990), pp. 35-36 y 44-48.

¹³ Nos encontraremos a menudo a lo largo de este capítulo sobre la dialéctica aparentemente inconciliable entre posmodernidad y premodernidad. Ambas fuerzas comparten, en cualquier caso, el potente deseo de arrancarse a la modernidad —por contraste con la cual se nombran—, deseo que hemos identificado ya en la literatura europea desde fines del siglo XVIII. Si la imagen de lo occidental se ha construido precisamente sobre el modelo dieciochesco y decimonónico de cultura y sociedad que identificamos con «la modernidad», no es extraño que Elitis, en su búsqueda de Grecia sobre o contra los márgenes de Occidente, las Luces y el Renacimiento, recurra bien a una regresión premoderna, bien a una transgresión que lo hace confluir —de manera del todo independiente, me atrevería a afirmar— con ciertos postulados de la posmodernidad. Ambas tendencias confluyen no pocas veces en el problema de la escritura que estamos analizando.

¹⁴ Cfr. FOUCAULT, M. (1968), pp. 35-36 y 42-43.

¹⁵ Cfr. ABASTADO, C. (1979), pp. 195-196.

baudelairiano (al menos en su dimensión *vertical*) de correspondencia¹⁶. Por lo demás, nos encontramos en ambos casos ante un sistema signico de remisiones mutuas que pretende contrarrestar la incuestionable omnipresencia y efectividad del discurso analítico de las ciencias nacido de la Ilustración para organizar desde sus premisas todos los aspectos de la realidad. Elitis concede, no obstante, una importancia mucho mayor a la estructura propiamente lingüística, que extiende al cosmos todo no sólo en tanto modelo alegórico, sino en tanto composición efectiva de lo real, y difumina hasta convertirla en el vacío de la *significancia* o en la promesa pura de lo Abierto la alteridad cifrada en las correspondencias o en los signos de la naturaleza. Pero comparte con los poetas decimonónicos la resistencia al proyecto ilustrado de esclarecer toda la superficie del cosmos gracias a un discurso capaz de incidir sobre la realidad desde el exterior: reforzando o recreando gracias a la acumulación de *texturas* y cifras el enigma que ha desaparecido de la creación, el secreto que es patrimonio del Poeta y que da sentido a su función, establece la necesidad de una hermenéutica cósmica¹⁷ que sólo la literatura puede satisfacer. Por ello, al igual que la mayoría de los poetas modernos, que se alejan de un lenguaje referencial y fácilmente comprensible para prolongar esta necesidad hermenéutica que no cesará de reclamarlos, Elitis adensa los significantes de una manera sorprendentemente literal e idealiza, incluso, sistemas de escritura griegos, pero anteriores al fonetismo clásico subsidiario de una noción logofonocéntrica y, en consecuencia, occidental y metafísica, de la comunicación. Con mucho esfuerzo, declara en el *Diario de un abril invisible*, ha logrado utilizar la escritura minoica para hacerse perfectamente ilegible a los demás: es en ello, precisamente, donde reside la

¹⁶ En la Cábala clásica las letras son también el punto de partida de cadenas analógicas que abarcan todo el espacio de lo real: «Con le lettere vengono forgiate innumerevoli catene analogiche, che cingono la totalità dell'essere nel saldo vincolo della conoscenza, e gli anelli di queste catene sono stati congiunti dagli esegeti ebrei, con inesauribile pazienza, nel corso di indagini secolari», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXIX.

¹⁷ Existe un componente de vocación o llamada en una naturaleza concebida desde este punto de vista: la llamada hacia un exceso de sí y hacia un exceso asimismo de la opacidad o el claroscuro de lo real que he identificado más arriba con el deseo. Escribir y suscitar la necesidad de una hermenéutica es extender y perpetuar el deseo como modo de percepción. Se trata de una llamada muy semejante a la que la circuncisión, escritura corporal que incita ya a una búsqueda o a una respuesta, a la par que requiere una lectura material, simboliza sobre la piel del varón judío. La Cábala opera precisamente con esta noción de la naturaleza —propia o universal— inconclusa que la hermenéutica vendrá a completar con la acumulación de textos: «El territorio del mundo es, para la mística judeomedieval, el territorio del Texto, un espacio poblado de letras y palabras que en el fondo no son sino la naturaleza misma. Y ahí, en medio de ese universo lingüístico, está el hombre con su capacidad, pero ante todo, su responsabilidad por leer e interpretar ese mundo concebido como inconcluso, que sólo se construye a partir de su palabra y que deviene sólo a través de su mirada. Mirarlo (leerlo) es convocarlo y situarlo en perspectiva, interpretarlo es ya darle cuerpo y vida, rescatarlo de su *impasse* poniéndolo en movimiento. [...] Porque interpretar, para el cabalista, compromete todos y cada uno de nuestros sentidos; se lee, se interpreta, como diría Barthes ya en otro momento totalmente distinto del riesgo interpretativo, con los ojos, con la boca, con el cuerpo. Leemos con todo aquello que somos y sólo así configuramos el universo», COHEN, E. (1999), pp. 18-20.

capacidad (re)encantatoria de lo poético, en una problematización del sentido y del estatuto ontológico de lo real: «Ahora tengo miles de años y ya utilizo la escritura minoica con tanta comodidad que la gente no sabe qué pensar y cree en el milagro. / La dicha es que no consigo leerme»¹⁸. Frente al desciframiento del cosmos y la naturaleza pretendido por el programa dieciochesco y decimonónico del racionalismo científico, por lo tanto, la poesía moderna, en un gesto que Elitis extremará de modo coherente con los principios de su propia poética, se propone cifrarlo aún más gracias a la teoría de las correspondencias o a su conversión en un significativo «bosque de símbolos» que parece recuperar para la contemporaneidad el espacio refractario a las Luces donde se aloja y se funda el *mysterium tremendum*.

3.1.2.2. Leer a Grecia: una traducibilidad intralingüística

Al igual que Walter Benjamin¹⁹, Elitis parece creer en una lengua de las cosas que se deja traducir —que vive en el constante traspaso de una comunicación que es traducción— a lo largo de una serie de estratos expresivos. El impulso primordial lo proporciona no un objeto, sino un impulso lingüístico que se halla antes incluso que cualquier posible configuración objetual de la realidad. Toda nuestra experiencia se construye así sobre los intersticios de una traducción sucesiva que remite a los estratos de una *metaforicidad en abismo*. La red no tiene huecos: tan sólo los intervalos blancos de una *significancia* que se tiende entre los distintos planos de lo lingüístico. Pero en Elitis esta traducción continua no opera sobre la exterioridad de un traspaso *entre lenguas*. Consiste siempre en una traducción *intralingüística*. La naturaleza habla ya en griego, la lengua de las cosas es exactamente la misma —y se inscribe con una ortografía en todo semejante— que la lengua de los hombres, una lengua que se sitúa, además, antes de Babel, al margen de un sistema de diferencias no absolutas (la contraposición entre la escritura y el absoluto, entre el signo y lo Abierto o el *hiato* de la significancia, entre la lengua griega y lo *imposible* que representa). El formato de esta traducción en Elitis es el de una dialéctica irresoluble, sin tercero, entre una lectura y una reescritura que invierte enseguida su orden para recomenzar sin fin, pero que no necesita del tránsito por un *afuera*. La lengua griega,

¹⁸ «Jueves, 7M»: «Έγινα χιλιάδων ετών και ήδη χρησιμοποιώ τη μινωική γραφή με τόση άνεση που ο κόσμος απορεί και πιστεύει στο θαύμα. / Το ευτύχημα είναι ότι δεν καταφέρνει να με διαβάσει», ELITIS, O. (2002), p. 489.

¹⁹ No hay que minusvalorar el hecho de que Benjamin es un judío que acudió precisamente a su tradición, en especial a algunos conceptos cabalísticos en los cuales estuvo siempre muy vivamente interesado —como demuestra su larga amistad con Gershom Scholem («Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» se escribe precisamente en 1916, en el apogeo de su relación)—, para elaborar sus teorías lingüísticas, de apariencia tan intempestiva en su momento.

al igual que antes su estética, su luz o el gesto general de la *metaforicidad*, se sitúa en una anterioridad indecible y omniabarcadora respecto a la realidad o la naturaleza, para configurarse al mismo tiempo, según veremos más adelante, como uno de sus efectos. La traducción entre la lengua de las cosas y la lengua de los hombres es a la vez, por tanto, un fenómeno *interior* y la garantía de su incesante *reorigen*: se diría en definitiva que dicha traducción explica la fabulosa pervivencia del griego, sin cambios gramaticales, semánticos o sintácticos sustanciales, en opinión de Elitis, a lo largo de varios milenios. Lo que en Benjamin es una teoría lingüística general, referida en su totalidad al lenguaje humano, en Elitis deviene pues, en términos muy semejantes, una teoría sobre la propia lengua y sus operaciones internas, de carácter cósmico²⁰. Ambos comparten, no obstante, un rechazo de partida por las nociones modernas y saussurianas del lenguaje, que cifran su valor en una capacidad de intercambio comunicativo en todo equiparable al sistema mercantilista y monetario que rige la contemporánea sociedad burguesa. Para Benjamin, de hecho, el lenguaje cae de su estado paradisiaco cuando tiene que condescender a expresar *algo*, cuando se mercantiliza volviéndose mero transporte de un significado y funda, por consiguiente, un *afuera* respecto a sí: «El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra *humana*, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera de la lengua nominal, conocedora, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico»²¹. Ése era también, según vimos, el gran pecado original de la lengua

²⁰ «Para receptividad y espontaneidad a la vez [...] la lengua posee un término propio, que vale también para esta receptividad que hay en el nombre para lo innominado. Es la traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres. Es necesario fundar el concepto de traducción en el estrato más profundo de la teoría lingüística, puesto que dicho concepto es de magnitud demasiado amplia y grave para poder ser tratado en cualquier sentido a posteriori (como a veces se piensa). El concepto de traducción conquista su pleno significado cuando se comprende que toda lengua superior (con excepción de la palabra de Dios) puede ser considerada como traducción de todas las otras. Mediante dicha relación de las lenguas como centros de espesor diverso se produce también la traducibilidad recíproca de las lenguas. [...] La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por lo tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento. Pero la objetividad de esta traducción tiene su garantía en Dios. Puesto que Dios ha creado las cosas, el verbo creador en ellas es el germen del nombre que las conoce, así como Dios al final llamó por su nombre a cada cosa, una vez que hubieron sido creadas. Pero evidentemente esta denominación es sólo la expresión de la identidad de la palabra divina y del nombre conocedor en Dios, y no la solución anticipada de la tarea que Dios asigna expresamente al hombre: la de nombrar las cosas. Al acoger la lengua muda y sin nombre de las cosas y al traducirla a los sonidos del nombre, el hombre cumple tal tarea. Esta tarea sería insoluble si la lengua de nombres del hombre y aquella sin nombres de las cosas no estuviesen emparentadas en Dios, emitidas por el mismo verbo creador, que se ha convertido en las cosas en comunicación de la materia en mágica afinidad, y en el hombre en lengua del conocer y del nombre en espíritu bienaventurado», BENJAMIN, W. (1971), pp. 157-158.

²¹ *Ibidem*, p. 160.

griega en el *Axion Estí*, al pasar del «Génesis» paradisiaco a «La Pasión», y por tanto al reinado de la historia y la linealidad teleológica —isomorfa del teleologismo que conduce al signo hacia el destino exterior de un significado o un referente que lo reabsorben en su presencia—: convertir la lengua en un medio y no en un espacio *espectral* e *indemne* donde habitar según las prescripciones y el gesto constitutivo de la grecidad (el exceso de la identidad en la *significancia*). Sólo volviendo al puro dominio del nombre, tal como parece recomendar Benjamin, y excluyendo los verbos —marcas de temporalidad heterogénea, de relación extralingüística entre un sujeto y un objeto— del discurso histórico que predomina en «La Pasión», podrá volverse al estadio paradisiaco de la traducción intralingüística y de la lengua única: «En cuanto el hombre sale de la pura lengua del nombre, hace de la lengua un medio (para un conocimiento inadecuado del nombre) y por lo tanto también —al menos en parte— una simple señal, lo cual tiene luego como consecuencia la pluralidad de las lenguas»²². Así, en el interior de una lengua *indemne* y autosuficiente se desarrollará la comunicación con la trascendencia que el propio Benjamin sitúa en un juego de estratos textuales no siempre asociados a la lengua *natural*; el emblema de este procedimiento es para Elitis «El Gloria», donde a través de los nombres —sólo aparentemente *proprios*, o despojados ya de la división utilitaria entre nombres propios y comunes— alcanza el contacto *heliotrópico* con lo *imposible* y convierte a la lengua griega en la unidad benjaminiana del movimiento lingüístico, en la lengua de Dios: «La lengua de un ser es el medio en el cual se comunica su ser espiritual. El río ininterrumpido de esta comunicación atraviesa toda la naturaleza desde el ínfimo existente hasta el hombre y desde el hombre hasta Dios. El hombre se comunica con Dios mediante el nombre que da a la naturaleza y a sus semejantes (en el nombre propio) y da a la naturaleza el nombre según la comunicación que recibe de ella, porque incluso la entera naturaleza se halla atravesada por una lengua muda y sin nombre, residuo del verbo creador de Dios, que se ha conservado en el hombre como nombre conocedor y —sobre el hombre— como sentencia juzgadora. La lengua de la naturaleza puede ser comparada con una consigna secreta que cada puesto transmite al otro en su propia lengua, aunque el contenido de la consigna es la lengua del puesto mismo. Toda lengua superior es traducción de la inferior, hasta que se despliega, en la última claridad, la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico»²³.

Pero si la traducción de la lengua de las cosas que implica la lectura elitiana de la realidad —su «pronunciarla correctamente»— es una traducción intralingüística, ello se debe sobre todo a que la propia Grecia se configura *ya*, sin

²² Cfr. *Ibidem*, p. 161.

²³ *Ibidem*, p. 165.

otra posibilidad, como un signo. ¿Cuándo se ha instituido el proceso de significación? La traducción está, desde el principio, en marcha. La perspicacia del poeta griego debe limitarse a constatar este hecho y a expandir su lógica interminablemente, visto que es en ella donde Grecia encuentra su verdadera existencia más allá del estatismo metafísico de un puro *ser*. La escritura griega, en tanto traducción, no se determina pues como una búsqueda de Grecia, sino como su *construibilidad*. Grecia, no lo olvidemos, es en primer lugar un ideograma²⁴ que sugiere a la vez la necesidad de una lectura —es por tanto esta llamada a la traducción, este desafío a ir más allá de la mirada, lo que inaugura cualquier contacto con el cuerpo material del país y configura toda experiencia de lo griego— y su imposibilidad en el adensamiento sígnico y antifonético de su forma no alfabética. Lo que nos dice este ideograma, que se halla imbricado con una lógica de la sensación y por consiguiente del blanco y del desplazamiento, según hemos visto ya, es *lo imposible*: la imposibilidad de una traducción *a otra lengua*, de una dilucidación o desentrañamiento perfecto de su entramado; nos incita por el contrario a continuarlo en una traducción horizontal —desplazamiento tropológico originado en su resistencia a un *desmontaje* de la escritura—, a prolongar sin límites sus trazos por medio de un conglomerado de analogías que adquieren de inmediato un valor escritural o lingüístico. Es en dicha amalgama de traspasos o traducciones internas donde Grecia se dibuja, sobre los blancos de la *significancia* tendidos hacia una promesa siempre diferida. ¿No coincide esto precisamente con la intraducibilidad del *συν* en que se hallaba compendiada, según el texto citado en el capítulo anterior, la diferencia griega?

Si existe una incitación a la lectura en la percepción de Grecia, y no el mero aparecer de un objeto autosuficiente que detiene la mirada, es porque *tras ella* se sugiere *algo más*, algo que su superficie natural está aquí, ya, para traducir. Un algo intraducible en la medida en que el signo que pretende transmitirlo no se deja, tampoco, leer de modo transparente. Lo que dice el ideograma griego es una *restancia* irreductible al logos nivelador de la traducción y, por consiguiente, a la presencia de un sentido *propio*. Sólo la escritura (griega) puede continuar diciéndolo —difiriéndolo— en sus más diversos estratos ontológicos y, con ello, mantener viva su llamada o su configuración *heliotrópica*. Se trata de un enigma o un «mensaje secreto» que nos enseña antes que nada la imposibilidad de una *physis* griega como origen absoluto de la representación —como oposición, en fin, a todos los dobles que la metafísica occidental le ha contrapuesto a lo largo de la historia—, a la par que como *telos* o verdad, y que nos reafirma en la idea de que la naturaleza en Grecia es

²⁴ Según el pasaje de «Antes que nada, la poesía» que he citado varias veces en los capítulos anteriores.

siempre *sobrenaturalidad*, producto de una dimensión anterior que la utiliza para comunicarse en su misma imposibilidad, reescritura nacida de una resistencia más primigenia a la lectura. Los pares *propio/impropio*, *naturaleza/arte*, *sentido/escritura*, *objeto/representación*, entre otros, quedan automáticamente *deconstruidos* en esta nueva configuración de lo griego que pretende sustraerse, gracias a ello, al trazo grueso de la metafísica occidental. Pero si Grecia es percibida desde la inmediatez de la experiencia —una inmediatez que adquiere nuevos matices bajo esta configuración signica general— como una corporeidad incompleta, ello no es porque aluda a una dimensión absoluta y trascendente pensable bajo la forma de una presencia y de la cual su superficie no sería más que un simulacro o una copia degenerada; es porque constituye la interacción constante con, y el señalamiento de, una alteridad, así como la generalización de un gesto retórico que favorece, o incluso me atrevería a decir exige, la complementariedad de la poesía. Todo ello se hace evidente en este pasaje ya mencionado de «Crónica de una década»: «Pero, para volver al tema, a mi primer contacto con el cuerpo material de Grecia: o todo aquello era otra cosa, y no exclusivamente “naturaleza”; o, si no... o, si no, la naturaleza griega debía de ser realmente otra cosa ella misma. Estar cargada de mensajes secretos (como nos decían algunos y no acabábamos de creer), y adquirir por eso con todo derecho en nuestro interior el sentido y el peso de una misión secreta»²⁵. Misión del secreto, prescripción de una (in)traducibilidad en abismo del enigma completamente *otro* que subyace a toda manifestación de la grecidad: ése es el gesto con que el «cuerpo material» de Grecia compromete al poeta, sintomáticamente, en los tiempos de sus tempranos periplos a lo largo del país, antes de enfrascarse en la composición de sus primeros poemas. Todo comienza, pues, no con una contemplación serena y *subjetiva* de la naturaleza *antes de la escritura*, sino, ya, con una lectura imposible o, mejor, con una lectura *de lo imposible*. Desde el inicio mismo de su trayectoria, Elitis comprenderá gracias a esta experiencia que existe una corporeidad en los significantes —la que atribuirá luego a las letras del alfabeto como presencias materiales o herramientas de (re)construcción del mundo—, así como una *significancia* en los cuerpos.

La traducción de la lengua de las cosas no significará, por tanto, un traspaso entre códigos o una codificación signica de lo real, sino la mera reproducción de un enigma de lectura. El lenguaje de las cosas no nos habla en Elitis de esas mismas cosas, no es el mecanismo por el que ellas *se dicen*, sino la alusión infinita, sin *telos*,

²⁵ «Όμως, για να ξανάρθω στο θέμα, στην πρώτη επαφή μου με το υλικό σώμα της Ελλάδας: ή όλα αυτά ήταν κάτι άλλο, και όχι απλά και μόνο “φύση”· ή τότε... ή τότε η ελληνική φύση πραγματικά έπρεπε να ’ναι κάτι άλλο εκείνη. Νά ’ναι φορτισμένη με μυστικά μηνύματα (όπως μας το έλεγαν μερικοί και διστάζαμε να το πιστέψουμε), και να παίρνει για τούτο δικαιωματικά μέσα μας το νόημα και το βάρος μίας μυστικής αποστολής», ELITIS, O. (2000), p. 328.

a una alteridad que insiste en ocultarse tras el espesor del mensaje. Se trata, ya, primariamente, de lengua, de articulación alfabética o gramatical. De ahí que la composición de poesía constituya apenas una reescritura de los materiales del ideograma griego, una *reideogramatización* tendente a traducir no un sentido o una esencia de la naturaleza, sino su apertura enigmática e indescifrable hacia lo *otro*, su *denotación* de lo imposible. Lo que se traduce, reproduciéndolo sin fin, es por tanto la alusión irresoluble, la generación del secreto en la resistencia casi física de los significantes a una lectura, la revocación de toda posibilidad del sentido. El carácter intralingüístico de esta reproducción, lo que iguala en grado de *artificialidad* o inmediatez al poema y al paisaje, deconstruyendo su contraposición sobre el eje de la mimesis o de la representación, viene dado por la composición *originariamente* alfabética u ortográfica de la naturaleza griega. Ésta no se limita a ser *texto* en un sentido abstracto o alegórico: especialmente en sus últimos ensayos, ahondando en la lógica del ideograma y extremando el argumento, Elitis la identifica plena y literalmente con la escritura griega. La materia de que están hechos montes, valles, islas egeas o llanuras áticas no difiere en nada, por consiguiente, de la que configura los poemas. Lengua y cosmos se hallan en una relación de identidad y mutua implicación que no sólo profundiza hasta límites insospechados dentro del ámbito de la modernidad en la noción de *metáfora* sin afuera —lo cual condicionará, como veremos, la concepción elitiana del griego como lengua motivada—, sino que hace de la poesía y de la escritura en general, en su carácter *mediático*, *imaginal* y *atópico*, una dimensión intercambiable sin pérdida con lo real, cuyos valores de verdad, opacidad, historicidad y *topicidad* quedan gravemente comprometidos en el proceso.

El pasaje de «Lo público y lo privado» en que Elitis expone de modo más explícito esta teoría²⁶ pone de manifiesto su estrecha relación con las reflexiones sobre la estética y el alma del pueblo que hemos analizado en el capítulo anterior. Hay aquí también una determinación mutua entre el pueblo, la lengua y la naturaleza como construcción estética —como *arti-ficio*—, y el núcleo expresivo y suprahistórico de la grecidad, la huella que prescribe una obediencia inquebrantable al gesto fundamental del helenismo. De hecho, toda ruptura de esa obediencia, en medio de lo que constituye literalmente una textualidad griega, es considerada en términos lingüísticos una falta de ortografía. Cuarenta años antes, en 1955, Elitis ya advertía en una carta a su amigo cretense Lefteris Alexíu de que la no adecuación estética a los dictados de la tierra constituiría un error ortográfico dentro del texto polifónico que es Grecia: «Por eso encuentro que figuras minoicas, relieves de la época clásica, frescos bizantinos, se conjugan tan bien con las líneas de los montes,

²⁶ Cfr. los análisis de Peter Mackridge y Ártemis Leondí: MACKRIDGE, P. (1997), pp. 112-115, y LEONDÍ, Á. (1998), pp. 291 y 315-316.

los calzones o las sotanas de los monjes que jamás constituyen ninguna clase de falta de ortografía»²⁷. Ahora dice: «Quiero creer —y esta fe mía sale siempre victoriosa en su lucha contra el conocimiento— que, se mire por donde se mire, la presencia secular del helenismo sobre tales o cuales tierras del Egeo ha conseguido establecer una *ortografía* donde cada omega, cada ípsilon, cada acento agudo y cada iota suscrita no son más que una bahía, un declive, la vertical de un monte sobre la curva de la popa de un barco, viñedos ondulados, arcos de iglesias, puntos blancos o rojos, aquí o allá, de palomares y macetas con geranios»²⁸. La naturaleza griega, en consecuencia, no es *originariedad*, sino producto —ya vimos esta indecidibilidad acerca del origen de la prescripción expresiva griega al hablar del sol y la transparencia; Elitis no sólo postula una huella eternamente diferida y anterior por igual a la naturaleza y la cultura (lo cual hace de la primera, desde el primer momento, construcción y metáfora), sino que disemina dicho origen situándolo unas veces en la naturaleza, que dictaría sus valores a los hombres que la habitan, y otras veces en los propios hombres que, como en este caso, escriben la naturaleza en consonancia con dicho dictado inaprensible— de una intervención humana, escritura que resalta su condición intralingüística de partida²⁹. Dada su *construibilidad*, como hemos destacado ya en capítulos anteriores, la naturaleza es en Grecia producción *sobrenatural*, representación e *indemnización* artística sin referente localizable. No existe en ella, como tal, la *physis*, sino un amplio tejido de escrituras, imágenes y simulacros que configuran *atópicamente* su espacio. Ya Periclís Yanópulos había formulado una idea semejante en su artículo «La línea griega», donde habla de la legibilidad perfecta del alfabeto griego sobre el paisaje ático al mediodía: «Todos los detalles arquitectónicos y escultóricos, los períodos, las frases, las palabras, los puntos, las comas, los acentos, los espíritus, todo se deja leer con la mayor

²⁷ Carta de 18 de junio de 1955: «Γι' αυτό βρίσκω να συνταιριάζονται μινωικές φιγούρες, των κλασσικών χρόνων ανάγλυφα, βυζαντινές τοιχογραφίες, τόσο καλά με τις γραμμές των βουνών, τις βράκες ή τα ράσα των καλογέρων, που να μην αποτελούν ποτέ, καμιά, κανενός είδους ανορθογραφία», ELITIS, O. (2002_a), p. 846.

²⁸ «Lo público y lo privado»: «Θέλω να πιστεύω —και η πίστη μου αυτή βγαίνει πάντοτε πρώτη στον αγώνα της με τη γνώση— ότι, όπως και να το εξετάσουμε, η πολυαιώνια παρουσία του ελληνισμού πάνω στα δώθε ή εκείθε του Αιγαίου χώματα έφτασε να καθιερώσει μίαν *ορθογραφία*, όπου το κάθε ωμέγα, το κάθε ύψιλον, η κάθε οξεία, η κάθε υπογεγραμμένη δεν είναι παρά ένας κολπίσκος, μία κατωφέρεια, μία κάθετη βράχου πάνω σε μία καμπύλη πρύμνας πλεούμενου, κυματιστοί αμπελώνες, υπέρθυρα εκκλησιών, ασπράκια ή κοκκινάκια, εδώ ή εκεί, από περιστεριώνες και γλάστρες με γεράνια», ELITIS, O. (1993), pp. 339-340.

²⁹ Ártēmis Leondí, de modo más concluyente que Peter Mackridge, ha afirmado que los componentes de esta ortografía son creados por el propio texto o corpus textual de su poesía, por su topografía poética, y no proceden directamente de la observación del mundo natural. Son precisamente algunos de los hitos de la mitología del helenismo construida por su obra, cfr. LEONDÍ, Á. (1998), pp. 315-316.

comodidad, como las letras de un periódico que sostuviéramos entre las manos»³⁰. Elitis, en cambio, va más allá refiriéndose al territorio como una gramática estricta —una lengua, pues, perfectamente articulada, y no sólo un conglomerado simbólico— que el pueblo ha configurado a lo largo de los siglos gracias a su obediencia instintiva al núcleo del helenismo. Dicha gramática y dicha escritura se encuentran ahora en riesgo a causa de la modernización sufrida por el país, cuya responsabilidad no cabe únicamente a una *mundialatinización* que, en el terreno de lo económico, ha permitido a eso que Elitis denomina «pueblo griego», antes mayoritariamente miserable, acceder a la categoría —lamentada por el poeta, que sin duda lo prefería inmerso en una *decorosa* pobreza que no desentonase con su mitología de la grecidad— de pequeñoburgués, sino también a la occidentalización propiciada por los intelectuales autóctonos: «Es una lengua con una gramática muy estricta que el pueblo ha creado por sí solo, desde la época en que aún no iba a la escuela. Y la ha preservado con devoción religiosa y con admirable resistencia a través de los siglos más adversos. Hasta que llegamos nosotros, con nuestros diplomas y nuestras leyes, a ayudarle. Y casi lo aniquilamos. Por una parte devoramos los restos de su escritura, y por otra carcomimos su misma sustancia, lo socializamos, lo transformamos en un pequeñoburgués que hoy nos mira desconcertado desde la ventanita de un bloque de pisos de Egáleo»³¹. Los efectos de esta modernización son descritos en términos de alteración de la escritura, que es también una alteración de la propia identidad y de la sustancia de las cosas. Además de a las faltas de ortografía mencionadas más arriba, Elitis apela a un malestar que se manifiesta por medio del desorden de las letras de su nombre —un nombre que, como vamos a ver al final del capítulo, tan importante resulta en esta lógica *cabalística*—: una permutación equivocada, no dirigida por la profunda conciencia poética que dicta la expresividad griega, deshace de un plumazo el espacio mismo de la grecidad y suspende toda pertenencia, dado que es la lengua —una lengua cósmica que constituye la «fase visual» del griego pero que no difiere cualitativamente de él— la que configura su territorio imaginal y sostiene sobre su entramado la vida de sus habitantes: «No estoy hablando de ningún pintoresquismo perdido. Ni recuerdo haber vivido ninguna época mejor que deba echar de menos. Simplemente, no

³⁰ «Όλαι αι αρχιτεκτονικαί και γλυπτικαί λεπτομέρειαι, αι περίοδοι, αι φράσεις, αι λέξεις, αι τελείαι, τα κόμματα, οι τόνοι, τα πνεύματα, τα πάντα διαβάζονται ανέτως, όπως τα γράμματα κρατουμένης εφημερίδος εις τα χέρια σας», YANÓPULOS, P. (1988), p. 98.

³¹ «Είναι μία γλώσσα με πολύ αυστηρή γραμματική, που την έφκιασε μόνος του ο λαός, από την εποχή που δεν επήγαινε ακόμη σχολείο. Και την τήρησε με θρησκευτική προσήλωση κι αντοχή αξιοθαύμαστη, μέσα στις πιο δυσμενείς εκατονταετίες. Όσπου ήρθαμ' εμείς, με τα διπλώματα και τους νόμους, να τον βοηθήσουμε. Και σχεδόν τον αφανίσαμε. Από το ένα μέρος τού φάγαμε τα κατάλοιπα της γραφής του κι από το άλλο τού ροκανίσαμε την ίδια του την υπόσταση, τον κοινωνικοποιήσαμε, τον μεταβάλαμε σε έναν ακόμα μικροαστό, που μας κοιτάζει απορημένος από κάποιο παραθυράκι κάποιας πολυκατοικίας του Αιγάλεω», ELITIS, O. (1993), p. 340.

soporto las faltas de ortografía. Me inquietan. Siento como si se revolviesen las letras de mi propio apellido, como si no supiese quién soy, como si no perteneciese a ningún lugar. Hasta tal punto siento mi vida entretejida con esa “lengua cósmica”, que no es más que la fase visual de la lengua griega, capaz en su doble existencia de hablar y de pintar a la vez»³². Esta lengua doble, que proyecta de este modo su carácter omniabarcador —paradójicamente si pensamos en lo que se ha postulado más arriba: su producción e inscripción a cargo de un pueblo griego que ahora se halla contenido en su movimiento— al suspenderse entre la página y el cosmos y enlazarlos sobre una *atopidad* que configura sin embargo un espacio³³ —el espacio del helenismo, el espacio de una incontenible *metaforicidad* o *traducibilidad en abismo* que no se detiene jamás, así como el de una interrogación al estatuto ontológico de lo real—, trasciende asimismo la linealidad teleológica de la historia y aglutina en sí todos los tiempos —de la misma manera que el instante—, logrando conducirnos, en un camino de regreso interno y circular, a una originariedad natural de la que ella misma se encontraba inicialmente desplazada: «Y que continúa, tan sigilosa como enérgicamente, y a pesar de las intervenciones de arriba, penetrando sin cesar en la historia y en la naturaleza que la engendraron hasta transformar enormes cantidades de tiempo pasado en presente, y transformándose desde ese presente en un instrumento dotado con la fuerza suficiente para conducir los elementos de nuestra vida a su primigenia verdad natural»³⁴. ¿Cuál ha de ser esa «verdad natural», habida cuenta de que la naturaleza, antes que origen de la lengua, era en los párrafos anteriores producción lingüística y escritural? El movimiento descrito por Elitis es, aun cuando él no lo advierta, circular: si la lengua lo abarca todo en su gesto doble, un desplazamiento desde y hacia su origen natural no será más que una proliferación de su propia materia, un *retejer* del *himen* intersticial de la escritura —único ámbito de lo real efectivo en esta cosmovisión— que nos devolverá únicamente a la lengua como *reorigen sobre-natural* —*arti-ficial* o *maquínico*— del proceso de traducción intralingüística en que se configura el espacio de la grecidad y

³² «Δεν αναφέρομαι σε καμιά χαμένη γραφικότητα. Ούτε θυμάμαι νά 'χω ζήσει σε καμιά καλή εποχή για να τη νοσταλγώ. Απλώς, δεν ανέχομαι τις ανορθογραφίες. Με ταραίζουν. Νιώθω σαν ν' ανακατώνονται τα γράμματα στο ίδιο μου το επώνυμο, να μην ξέρω ποιος είμαι, να μην ανήκω πουθενά. Τόσο πολύ αισθάνομαι να είναι η ζωή μου συνυφασμένη μ' αυτήν την “υδρόγεια λαλιά”, που δεν είναι παρά η οπτική φάση της ελληνικής λαλιάς, της ικανής με τη διπλή της υπόσταση να ομιλεί και να ζωγραφίζει συνάμα», *Ibidem*, p. 340.

³³ El espacio del arte, el espacio de la pertenencia, no implican necesariamente la *propiedad* de un *lugar*. Se trata más bien, en este caso, de la residencia intersticial de una entidad determinada aquí, según hemos visto repetidas veces, como un *espectro*. Donde no hay un cuerpo *propio*, como he dicho más arriba, no puede hablarse tampoco de *lugar*.

³⁴ «Και που εξακολουθεί αθόρυβα όσο και δραστικά, παρά τις άνωθεν επεμβάσεις, να εισχωρεί ολοένα μέσα στην ιστορία και μέσα στη φύση που τη γέννησαν, έτσι ώστε να μετατρέπει τεράστιες ποσότητες παρελθόντος χρόνου σε παρόν, και να μετατρέπεται από το παρόν αυτό σε όργανο προικισμένο με τη δύναμη να οδηγεί τα στοιχεία της ζωής μας στην πρωτογενή, φυσική τους αλήθεια», *Ibidem*, p. 340.

la poesía. No se tratará, pues, de la devolución a una dimensión *propia*, incontaminada o *indemne* de la existencia, sino, en todo caso, de la reproducción de un origen *natural* que, como hemos visto más arriba, es en Grecia humanamente construible³⁵. En ello radica, enlazando con la lógica del *himen* y el *hiato*, la potencia purificadora de la lengua griega.

En una de las secciones de *El Pequeño Nautilo*, aparecido por estos mismos años, Elitis insiste en la idea de una gramática de lo natural. En este caso es otra *inmediatez* la que resulta cuestionada gracias a la omnipresencia del esquema sígnico: la de la sensación. Como ya vimos, la sensación funciona precisamente en su obra como una ilegibilidad que suscita una acumulación de escrituras o imágenes *secundarias*. Es un significante tan incapaz de ponernos en contacto con la naturaleza *propia* y original como las letras del alfabeto, pero cuyo valor reside en el movimiento *metafórico* o tropológico a que nos impulsa, es decir, en su retejer el *himen* de un *reorigen* que *revirginiza* el cosmos y nos sitúa en el punto cero de su construcción. La sensación, como la escritura —cuyo isomorfismo las hace perfectamente intercambiables—, tiene el poder de producir una *sobrenaturaleza indemne*: de ahí que ambas participen de la lógica *resacralizadora* del milagro. El pasaje de *El Pequeño Nautilo* incide sin embargo en la idea de la *pronunciabilidad* de lo real, en la condición alfabética del conjunto de las sensaciones. Configuradas así como un conglomerado de letras, las sensaciones pueden ser combinadas por el poeta de maneras distintas con el fin de lograr efectos o incluso recomposiciones del mundo particulares. Pero, sobre todo, conceden a la misma experiencia un carácter sintáctico que la aleja profundamente del semantismo tradicional: el contacto sensorial con la naturaleza no tiene por objeto ya descubrir o descubrirse, ni tampoco conocer, sino exclusivamente (des)articular(se), ponerse en movimiento, gracias a una lectura que es (re)escritura, hacia una alteridad absoluta que no se dejará atrapar por mucho que la persigamos. Escribir o experimentar la realidad se hacen, en contra de lo que dicen las filosofías naturalistas o idealistas, equivalentes, y ambas a su vez a toda pretensión trascendente de aprehender el absoluto. La escritura pierde su desventaja histórica frente a lo fenoménico o lo esencial, e incluso el conjunto de las obras literarias griegas queda equiparado, en tanto traducción intralingüística, a la naturaleza, dejando suspendido el hecho —deconstruyendo pues la oposición entre *physis* y *mímesis* o *artificio*— de si la preceden o la suceden en la ya inexistente historicidad del proceso: más bien se diría que la traducibilidad es mutua y dinamita la linealidad que subyace a los conceptos de original y copia: «Desde cómo muerdo la fruta hasta cómo miro por la ventana siento que se forma todo un alfabeto, que me

³⁵ Pues toda traducción, como hemos visto ya, no tiene en la cosmovisión elitiana el objetivo de desentrañar un sentido, sino el de reproducir unas condiciones de lectura indescifrable: esa es la causa de que sea infinita la textualidad que constituye la materia del cosmos.

esfuerzo en poner en acción con la intención de componer palabras o frases y, la mayor ambición, yambos y tetámetros. Lo cual significa: captar y expresar un mundo otro, segundo, que llega siempre el primero en mi interior. Puedo además aportar como testigos un montón de cosas insignificantes: guijarros estriados por las tempestades, arroyos con algo de consolador en su discurrir, hierbas aromáticas, sabuesos de nuestra santidad. Toda una literatura, los antiguos griegos y latinos, los posteriores cronistas e himnógrafos; un arte, Polignoto, Pansélinos: todos se encuentran transcritos y taquigrafiados allí, en lo suave, en lo verde, en lo rudo y en lo extático, cuya única referencia auténtica y verdadera se halla dentro del alma del hombre»³⁶. Comprobaremos enseguida cómo estas dos nociones, la de recomposición sintáctica de la realidad y la escritura y la de equiparación entre productos culturales y naturales, poseen un valor central en la poética elitiana.

Pero la naturaleza griega no sólo *es* un alfabeto o un entramado lingüístico (o, por mejor decir, idiomático) que se ofrece pasivamente a la lectura y a la reescritura. Es también el sujeto de una comunicación activa que se da bajo una forma plenamente articulada, en griego, si bien en general a través de mensajes incomprensibles que impiden una lectura *recta* y nos inducen a rastrear el sentido —por otra parte ausente— poniendo en práctica procedimientos combinatorios o asociativos que nos obligan, como sucedía en la interpretación cabalística del texto sagrado, a reescribir en busca de una interpretación irresoluble. Es de hecho en la dilucidación de esta hermenéutica propuesta por la naturaleza como *texto secundario* de sí misma —primera prolongación en abismo de la *secundariedad* que constituye ya su condición inherentemente textual: un ilegible texto griego dobla (traduce) la ilegibilidad de su superficie, la recompone y multiplica los velos de su diferición constitutiva— donde el poeta encuentra su *vocación*: la llamada a un imposible desciframiento que le induce a reproducir a su vez el gesto de la naturaleza, a resbalar por una superficie refractaria a la lectura —el blanco de los signos que actúa como un espejo intraspasable— que le inducirá a una reescritura no menos enigmática, siempre en una dimensión horizontal que excluye toda jerarquía ontológica y mimética. Un secreto, pues, el deseo de preservar un secreto y regenerarlo en su misma ocultación, acumulando capas de *re-velación* que lo *dan a*

³⁶ «Incensar lo sublime», V: «Από το πώς δαγκώνω μέσα στο φρούτο έως το πώς κοιτάζω απ' το παράθυρο αισθάνομαι να σχηματίζεται μία ολόκληρη αλφαβήτα, που πασχίζω να βάλω σ' ενέργεια με την πρόθεση ν' αρμόσω λέξεις ή φράσεις, και την απώτερη φιλοδοξία, ιάμβους και τετράμετρα. Που σημαίνει: να συλλάβω και να πω έναν άλλο, δεύτερο κόσμο, που φτάνει πάντα πρώτος μέσα μου. Μπορώ μάλιστα να φέρω μάρτυρες ένα σωρό ασήμαντα πράγματα: βότσαλα που τα ρίγωσαν οι τρικυμίες, ρυάκια μ' ένα κάτι παρήγορο στο κατρακυλητό τους, μυριστικά χορτάρια, λαγωνικά της αγιοσύνης μας. Μία ολάκερη φιλολογία, οι αρχαίοι Έλληνες και Λατίνοι, οι κατοπινοί χρονογράφοι και υμνωδοί· μία τέχνη, ο Πολύγνωτος, ο Πανσέληνος: όλοι τους βρίσκονται μεταγλωττισμένοι και στενογραφημένοι μέσα εκεί από το λείο, το χλοερό, το δριμύ και το εκστατικό, που η μόνη γνήσια και αυθεντική τους παραπομπή ενυπάρχει στην ψυχή του ανθρώπου», ELITIS, O. (2002), p. 499.

ver a la par que lo difieren y lo *indeciden* entre origen y producto de la textualidad —*objeto* de la mimesis y *objeto* de la escritura—, es nuevamente el punto de partida de la *misión poética*. Reforzar bajo capas de escritura indescifrable —y sin embargo legible, en la medida en que pertenece nítidamente al sistema de la lengua griega— dicho enigma significa no sólo reproducirlo interminablemente en abismo, protegerlo y hacerlo proliferar en el juego de alusividad-elusividad, sino además poner en práctica el gesto principal de la *poiesis*, que consiste en garantizar la existencia de una alteridad capaz de quebrantar con su sola sugerencia la solidez y la opacidad de lo real. Una dimensión que nos convoque sin fin hacia un traspaso o un desplazamiento *significante* e impida la clausura del mundo —y del sujeto— sobre un sentido o una identidad. Es en este sentido como la poesía actúa en Elitis al modo de una *máquina de trascendencia* o de *revelabilidad*: abriendo vías de agua para la posibilidad de lo sagrado.

Los discursos indescifrables de la naturaleza adquieren, así, el valor de oráculos o profecías. Se quieren emitidos por una *otredad* que viene a *re-velarse* en ellos y que logra, con el mismo gesto, re-producir la naturaleza —que a fin de cuentas no es *ya* sino uno de estos entramados textuales, un *himen* de promesa y diferición, de preservación del deseo— una y otra vez, *reindemnizándola* y *revirginizándola* como ha de hacer inmediatamente la poesía. Funcionan, a la vez, como el *estigma* que nos mantiene *religados* a un *otro lado* imposible de concebir objetualmente en tanto ente superior que funda y reabsorbe toda escritura. ¿Quién habla, pues, a través de este oráculo situado ahora no en el *ónfalos* delfico sino en el *ónfalos* egeo? Sea como sea, los mensajes secretos reafirman la condición de templo, centro *atópico* e intersticial del mundo, que Elitis atribuye a Grecia. Un *cruce* entre escrituras *tiene lugar* ahora en ella, sin *lugar*, para construir nuevamente su identidad sobre el traspaso y el exceso de sí. Ya en «El Gloria» se nos anuncia que los árboles, frecuente eje de *cruzamiento* y emisión de estos oráculos, son «la partitura de otro mundo»³⁷, es decir, una suerte de codificación a la par visual y acústica de la alteridad. El signo ya se adensa, se alía con lo sensorial y refuerza su materialidad para trascender el valor clásico, exclusivamente fonético y transparente, del alfabeto griego. Son, pues, preferentemente los árboles —cuyo carácter intersticial hemos resaltado ya en la figura del árbol de luz—, el mar —guardián de la tradición griega que ha aprendido la lengua en su contacto secular con las costas del helenismo— o el viento —elemento *atópico* que interviene sobre la realidad para abrirla, en general, a lo desconocido— quienes transmiten los mensajes secretos. Se trata de voces misteriosas, de oscura procedencia, cuya mera aparición adquiere el valor de una pregunta que compromete a su interlocutor a una respuesta, a un hacer algo por su

³⁷ «Η παρασημαντική ενός άλλου κόσμου», ELITIS, O. (2002), p. 181.

desciframiento, a la vez que sugiere la existencia de una «superficie invisible bajo el bosque», acaso el bosque de símbolos (aquí, mejor, de signos) que se entreteje en esta versión extrema y revisada del libro de la naturaleza: «¡Oh voces, llegadas de lo desconocido, mitad preguntas y mitad oráculos tiránicos, meteoritos del espacio interior, pedazos de conciencia que rebotaron en los labios de las Sirenas y acrecentó el viento, carcajadas potenciadas por un eco demoníaco, uuu, uuuu, la gran superficie invisible bajo el bosque, cuando arriba se extrema la necesidad de perforar cielos como el canto del ruiseñor!»³⁸. La referencia al «espacio interior» no deja de sugerir una alusión al inconsciente como sede de una sacralidad moderna pero igualmente enigmática. Elena Cutrianu ha defendido esta posición por lo que respecta a la escritura de la naturaleza. Lo veremos más tarde. En cualquier caso, el mecanismo religioso y libidinal que pone en marcha dicha escritura es el mismo. No debemos desatender tampoco las referencias clásicas (las Sirenas) o la vinculación de esta escucha enigmática a una necesidad de perforar el cielo y abrir así una hendidura en los límites del cosmos.

Este relato, correspondiente a la sección segunda del ensayo «Antes que nada, la poesía» —que ocupa las primeras páginas de su primer libro de ensayos, un hecho que no deja de ser significativo—, quiere alegorizar la propia iniciación del autor en la poesía. La provocación ejercida por las escrituras misteriosas, pero siempre griegas, de la naturaleza, desempeña un papel fundamental en el proceso. Es de hecho lo primero que Elitis ha creído oportuno contarnos acerca del nacimiento de su vocación o, más bien, acerca de lo ineludible de su dedicación poética. En dicha obediencia a una marca o una inscripción que requieren nuevas marcas o inscripciones para satisfacer su exigencia —lo cual pone de manifiesto un obvio paralelismo con el poema «El jardín de Evojir» y con la lógica de la luz y la quemadura— reside la clave de su condición de Poeta: es, en realidad, el profeta que hace eco a una profecía de cuya continuidad depende, si no el equilibrio del cosmos, sí al menos la posibilidad misma del gesto griego, la reproductibilidad de una estética y una expresividad —una lengua, al fin y al cabo— amenazadas. Una figura femenina le presentará los primeros signos enigmáticos extraídos de la naturaleza. Se trata de una vieja, trasunto acaso del *anima* jungiana o hipóstasis de la femineidad arquetípica y mediadora con el misterio (cuando no evocación de la Pitia)³⁹, que

³⁸ «Antes que nada, la poesía»: «Ω φωνές, φτασμένες από το άγνωστο, μισές ρωτήματα και μισές τυραννικοί χρησμοί, μετεωρίτες του μέσα διαστήματος θραύσματα συνείδησης που αποστρακίστηκαν στα χείλη των Σειρήνων και τα θερίεψεν ο αγέρας, καρχασμοί δυναμωμένοι από δαιμονικό αντηχείο, ούου, ούουου, η μεγάλη αόρατη επιφάνεια κάτω απ' το δάσος, όταν απάνω κορυφώνεται η ανάγκη να τρυπήσεις ουρανούς σαν αηδονολαλιά!», ELITIS, O. (2000), p. 12.

³⁹ Cabe también la posibilidad de que en ella quiera Elitis retratar a la nodriza cretense que, según sus propias afirmaciones, le despertó en su infancia el interés por la magia de las palabras que acabó fraguando en su concepción de la práctica poética gracias a sus conjuros, pronunciados en un griego

antes de *escribir* su breve discurso, aún semilegible, hecho de vagos ecos de estratos inmemoriales de la lengua, parece leerlo en un elemento natural: un guijarro marino que escruta (mirando sintomáticamente hacia el Este) como un adivino antes de emitir su oráculo. Se diría pues que toda la historia de la lengua griega se encuentra taquigrafiada allí, en un alfabeto natural que no obstante requiere de una traducción que suscitará a su vez otra nueva de labios del poeta. Habrá comenzado, así, a desempeñar su labor: «Una vieja de blanca cabellera suelta, con un chal plateado sobre los hombros, lo llevaba de la mano y avanzaba; en medio del cataclismo. [...] Al amanecer, cuando abrí los ojos, ya estaba de pie, vuelta hacia el Este, alzando con dos dedos un guijarro húmedo, transparente. Lo escudriñaba como una adivina, recuerdo, y decía: / Νάγ' ιωδόσσα ήνις μυριόλεον ενιπέσσα / Ίτόεν οὐ κιλδάνα. Συμβιδι δ' ἄς. Παμφώετις. / —La muy loca. Deliraba y no cogías ni una palabra. Nada. / —*Yo te daré una piel para que los hombres puedan mirar por dentro. / Y para que no tengas ni un secreto. Tú pertenecerás a todos. Todo luz*»⁴⁰. Las dos últimas líneas en cursiva son, evidentemente, una traducción (intralingüística y en nada diferente de la que se había producido previamente entre la escritura del guijarro y las palabras de la mujer) del discurso de la anciana, que incluye ya un mandato o el encargo de una misión. El narrador lo identifica enseguida con el *modo de hablar* del mar o de los árboles, transmisores habituales, como ya hemos dicho, de los mensajes secretos: «Así sólo puede hablar el follaje o el rumor de las olas»⁴¹. Al principio del «Génesis» del *Axion Estí*, de hecho, cuando el dios-Sol o Poeta-dios, alter ego del sujeto poético, se dirige a él para asignarle su misión, se dice que «adoptó la voz de los árboles, de las olas»⁴². La misión asignada es, además, en todo semejante a la que encontramos tematizada en este texto: una misión poética que ha de partir primordialmente de una lectura, una lectura de los signos cósmicos (un microcosmos textual que constituye la semilla de la Creación del macrocosmos) trazados en sus propias entrañas, que conducirá después (o en el mismo gesto) a una (re)escritura suscitada por la impenetrabilidad de las palabras primordiales. Se trata de una nueva ocurrencia del esquema de la marca —marca aquí corporal, trasunto de la circuncisión— que propone una hermenéutica en abismo en cuyo seno quede

hecho de palabras incomprensibles o de viejos estratos de la lengua, contra el mal de ojo. Me referiré a esos pasajes más tarde.

⁴⁰ «Μία γερόντισσα με ξέπλεκα λευκά μαλλιά και λαχούρι στους ώμους ασημένιο τον κρατούσε απ' το χέρι και πήγαινε· μέσα στην κοσμοχαλασιά. [...] Χαράματα, όταν άνοιξα τα μάτια, κίόλας έστεκε ορθή, στραμμένη κατά την Ανατολή, κι ύψωνε στα δυο δάχτυλα ένα βότσαλο βρεμένο, διάφανο. Το μελετούσε σαν τη μάντισσα, θυμάμαι, κι έλεγε: / Νάγ' ιωδόσσα ήνις μυριόλεον ενιπέσσα / Ίτόεν οὐ κιλδάνα. Συμβιδι δ' ἄς. Παμφώετις. / —Η τρελή. Παραμιλούσε και δεν έβγανες μία λέξη. Τίποτα. / —Θα σου δώσω εγώ ένα δέρμα που να κοιτάν οι άνθρωποι από μέσα. / Και να μην έχεις ούτ' ένα μυστικό. Σ' όλους εσύ θ' ανήκεις. Όλος φως», *Ibidem*, p. 13.

⁴¹ «Έτσι, μονάχα ο φλοίσβος ή μία φυλλωσιά γίνεται να μιλήσουν», *Ibidem*, p. 13.

⁴² «Τη φωνή πήρε των δέντρων, των κυμάτων», ELITIS, O. (2002), p. 121.

garantizada la prolongación infinita de la escritura y la textualidad, la recurrencia de las traducciones, siempre intralingüísticas: «“Misión tuya”, dijo, “este mundo / y escrito en tus entrañas está / Lee y esfuérzate / Y lucha” dijo»⁴³. Estos versos, presentes sin duda en el pasaje de «Antes que nada, la poesía», nos proporcionan una clave de lectura. Porque, a diferencia de lo que sucede en el poema, aquí los signos enigmáticos no sólo se hacen manifiestos, sino que aparecen una segunda vez, como si insistieran en postular su enigma hasta estar seguros de que se vuelve plenamente indecifrabable. En esta réplica no existirá ya traducción posible. La incitación a la poesía, el estigma de un contacto con la alteridad, alcanza ya su forma perfecta, justo en el momento en que es el viento, emblema de una intervención *sobre-natural*, el que pronuncia las palabras misteriosas; unas palabras que hacen delirar a los ruiseñores y que son aún más elocuentes, en su impenetrabilidad, que las emitidas anteriormente por la anciana adivina. Sigue tratándose de términos perfectamente articulados, es más, contruidos de acuerdo con las reglas fonéticas, silábicas y morfológicas del griego, o incluso a través de una permutación de letras (el *Παμφώετις* del pasaje anterior se convierte ahora en *Παμβωετί*), que evocan antiguos dialectos o fragmentos de los líricos arcaicos: «—Propiamente como una maldición; una maldición que pronuncia día y noche el viento; sílabas volubles que engañan y hacen delirar a los ruiseñores. / —Ἀλλότερος ἢ θὶν παρὰ σαλτὸς ἰαῖος. Κιδάναν φερ’ ἄλκαν / Ὑμμήταον, ἰμίπαμπτον / Παμβωετί νικώτερον / Σχὰς ὀλλεπίων λύκτωρ κὺν θαλτὸς οὐ ἰατὸς / Παιδόεν ἱρσιμίας. Θόης, θόη. Θμῶς»⁴⁴. La naturaleza griega es el primer poeta, por tanto, y proporciona el paradigma que el Poeta (griego) debe imitar. Así, la mimesis de lo natural adquiere en Elitis un carácter dinámico, casi hölderliniano, enteramente distinto de su sentido tradicional.

Además de los versos iniciales del *Axion Estí*, en este amplio pasaje de «Antes que nada, la poesía» donde se describe el gesto originario de la producción poética —resaltando asimismo su iterabilidad y su diseminación, su valor inaugural de *reorigen*— están operando otros intertextos elitianos. Su propia condición de cruce de escrituras —escrituras arcaicas y modernas, escritura de la naturaleza y escritura del poeta, escritura ensayística *aclaratoria* y escritura poética *oscura*— subraya su importancia germinal. El eco más evidente es sin duda el del poema «Tres veces la verdad», de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, donde otros árboles, interrogados por el poeta en busca precisamente de una verdad contra la muerte o

⁴³ «“Ἐντολή σου” εἶπε “αὐτός ο κόσμος / καὶ γραμμένος μες στὰ σπλάχνα σου εἶναι / Διάβασε καὶ προσπάθησε / Καὶ πολέμησε” εἶπε», *Ibidem*, p. 121.

⁴⁴ «—Ὅμοια κατάρα· μία κατάρα ποὺ τὴ λέει μέρα-νύχτα ὁ ἄνεμος· ἀστατες συλλαβὲς ποὺ ξεγελοῦν καὶ κάνουν νὰ παραμιλοῦν τ’ ἀηδόνια. / —Ἀλλότερος ἢ θὶν παρὰ σαλτὸς ἰαῖος. Κιδάναν φερ’ ἄλκαν / Ὑμμήταον, ἰμίπαμπτον / Παμβωετί νικώτερον / Σχὰς ὀλλεπίων λύκτωρ κὺν θαλτὸς οὐ ἰατὸς / Παιδόεν ἱρσιμίας. Θόης, θόη. Θμῶς», ELITIS, O. (2000), p. 14.

más allá de ella, emiten una secuencia casi idéntica a la última que acabamos de leer (*θήνη θήνη θμός*). Analizaremos en otra sección ese texto y las implicaciones combinatorias de dichos sonidos, que tanto tienen que decir, en la proliferación de significantes amalgamados que proponen, acerca de una *fenomenología de la verdad* elitiana. Pero el motivo del árbol o el follaje que pronuncia oráculos, descifrables o no, en una lengua articulada, es relativamente habitual en la obra de Elitis⁴⁵. Un caso paradigmático es el poema «El Filomante», incluido en *Los medio hermanos* y escrito en 1965, muy probablemente por la misma época en que preparaba «Antes que nada, la poesía» o *El Árbol de Luz*. En él, el poeta recibe de las hojas de los árboles —de su murmullo provocado por el viento— una serie de revelaciones o rememoraciones de su propia vida, como si se tratara de un mecanismo natural de adivinación o contacto con el inconsciente (personal y colectivo). Dichas revelaciones lingüísticas, equiparadas con la luz en el seno de la noche, abren el espacio de una interrogación que se diría *da lugar* al poema. Son en principio «Voces perplejas y otras que aún / Corriendo entre el follaje refulgen como / Secretos pasos de luciérnaga»⁴⁶. Es imposible no traer a colación aquí al árbol de luz y su carácter de eje entre dos mundos o, mejor, de desencajamiento del *lugar*; como todas las figuras del *hiato*, dicho árbol místico e intersticial tiene la facultad de desencadenar la acción de otras figuras de la serie —que a su vez pueden hacer lo mismo—: en este caso la escritura, de la que es isomorfo. Tanto él como las palabras que suscita abren la muy concreta realidad de la «noche del ocho de agosto» en que el primer verso sitúa el texto —con un prurito de precisión cronológica desacostumbrado en Elitis— a la alteridad sin tiempo ni lugar del misterio. La repentina presencia de lo *otro* —sea la vasta superficie de la memoria, el abismo insondable del inconsciente o el tránsito inclausurable de la *revelabilidad*— diluye al instante la exactitud de las coordenadas espaciotemporales y pone al sujeto en contacto con una nueva duración

⁴⁵ También la naturaleza en general. Si, como veremos, la permutación de letras que Elitis lleva a cabo en el «Génesis» del *Axion Estí*, en el pasaje con los anagramas, son en su opinión una manifestación del carácter oracular del lenguaje y la naturaleza, en poemas como «La muchacha que traía el viento del Norte» se hace explícita esta articulación de la profecía a cargo del paisaje. En este caso se trata de una frase legible, pero que se constituye en promesa: la promesa de una venganza, de un regreso de Grecia. Se diría que, leyendo dicho mensaje, el poema se constituye en respuesta afirmativa, en el sellado de un compromiso que implica cumplir ese programa de retorno de la grecidad gracias a una proliferación de la escritura. Toda poesía griega auténtica se configuraría por tanto como un sí a la huella griega indecible que habla en y a través de la naturaleza: «En torno sólo ardía la profecía del acebuche / Y la ladera toda a lo largo del polvo de espuma hasta arriba sobre mi cabeza pronunciaba oráculos y susurraba con miríadas de temblores malva e insectos querúbicos Sí sí asentía yo estos mares se vengarán *Un día estos mares se vengarán*» («Μόνο πύρωνε τριγύρω της αγριελιάς η μαντοσύνη / Κι όλη στο μάκρος της αφρόσκονης έως ψηλά πάνω από το κεφάλι μου η πλαγιά χρησιμοποιούσε και σισύριζε με τρεμίσματα μωβ μυριάδες και χερουβικά εντομάκια Ναι ναι συμφωνούσα οι θάλασσες αυτές θα εκδικηθούνε *Μία μέρα οι θάλασσες αυτές θα εκδικηθούνε*»), ELITIS, O. (2002), p. 206.

⁴⁶ «Σαστισμένες φωνές κι άλλες που ακόμη / Τρέχοντας μες στις φυλλωσιές αστράφτουν σαν / Μυστικά περάσματα πυγολαμπίδας», *Ibidem*, p. 341.

inconmensurable. El trazo de las voces surgidas del follaje, que simulan una escritura en el aire, no se identifica solamente con la luz (en tanto «pasos de luciérnaga»), pues, sino también con el surco transversal del instante, en el que tantas cosas caben sin el transcurso de un solo segundo de temporalidad lineal. Otras escrituras, surgidas aún del murmullo de las hojas, comienzan a acumularse ahora, llegadas desde el pasado o el futuro, pero ante todo independientes ya de la tutela de un yo poético que se disuelve perdiendo el dominio sobre el texto y, se diría, enredado en su trama incontenible. Son frases del amor sumergidas en lo más hondo del inconsciente personal (y acaso colectivo), que retornan ahora en boca de una naturaleza convertida, contra su presunta condición de fondo primario y *antimaquinal* de la experiencia, en una suerte de máquina reproductora o *fonógrafo*⁴⁷: «Un murmullo oscuro como de amor / Perdido que retorna inician: / “No”. Y luego de nuevo “No” “Mi niño” / “Qué más te daba” “Un día te acordarás” / “Muchacho muchachito de cabello castaño” / “Yo que te quiero” “Di siempre” “Siempre”»⁴⁸. Hay algo de indescifrable, no obstante, en estas frases comunicadas oscuramente por el follaje. Y es que operan ya una *mimesis de lo imposible*, dan a ver una alteridad en su mismo despliegue. Son el «arameo del otro mundo», lengua a la vez primitiva y mesiánica que inaugura una dimensión *otra* y parece prometer el adviento de un dios: «En la hierba de las profundidades de nuevo / Aquel mismo estremecimiento interminable / Susurra solo y susurra con las hojas / Monologa en el arameo del otro mundo: / “Muchacho muchachito de cabello castaño / Debías perderte aquí para salvarte lejos” / “Debías perderte aquí para salvarte lejos”»⁴⁹.

Volvamos sin embargo por un instante al relato de «Antes que nada, la poesía». Donde, tras escuchar o contemplar los poemas escritos en griego por los árboles, las olas o el viento, el niño-poeta se plantea imitar a la naturaleza por medio de un movimiento inverso pero en el fondo equivalente: desarrollar una escritura cuyo alfabeto esté compuesto por los elementos naturales. Ser poeta griego es, acaso, esto: utilizar un alfabeto (*sobre*)natural, superior en densidad al alfabeto fonético con

⁴⁷ Una nueva deconstrucción del concepto tradicional y metafísico de naturaleza se deja atisbar aquí, sobre todo en la medida en que refuta el dogma de su unicidad irreplicable: lo natural adquiere ahora un valor de iterabilidad que lo convierte en un *mecanismo de repetición*. Además, estas voces reproducidas fuera de su instante mismo de emisión poseen una lógica escritural: se trata de simulacros muertos, de palabras fijas e inamovibles que ya no pueden responder *por sí mismas*. Todo lo contrario de lo que habría de representar, en un pensamiento metafísico, la naturaleza: la inmediatez de lo vivo e irreplicable.

⁴⁸ «Ένα θρόισμα σαν από χαμένης / Που ξανάρχεται αγάπης σκοτεινό αρχινούν: / “Μη”. Κι ύστερα πάλι “Μη” “Μωρό μου” / “Τί σου ’μελλε” “Μία μέρα θα το θυμηθείς” / “Παιδί παιδάκι με τα καστανά μαλλιά” / “Εγώ που σ’ αγαπώ” “Πες πάντα” “Πάντα”», *Ibidem*, p. 341.

⁴⁹ «Μέσ’ απ’ τη γλώρη του βυθού και πάλι / Το ίδιο εκείνο ατέρμονο ανατρίχιασμα / Μονοθροεί και συνθροεί τα φύλλα / Μονολογεί στην αραμαϊκή του απόκοσμου: / “Παιδί παιδάκι με τα καστανά μαλλιά / Σου ’μελλε να χαθείς εδώ για να σωθείς μακριά” / “Σου ’μελλε να χαθείς εδώ για να σωθείς μακριά”», *Ibidem*, pp. 341-342.

el cual en cualquier caso se identifica plenamente, y recomponer gracias a la escritura de poemas —poemas que no son ya inocuos, por lo tanto— la estructura misma del cosmos. Es este impulso hacia una (re)escritura, y no la revelación de nuevos objetos o conocimientos, lo que surge por tanto de la lectura de los poemas enigmáticos de la naturaleza. El poeta lo entiende de hecho como una orden que sólo él, el dotado, ha querido o podido acatar: «Desde pequeño entendió mal las letras del mundo; buscaba “una escritura hecha de algas de sol”. ¿Quién más la puede entender? Sólo él acató la orden»⁵⁰. Se hace evidente, pues, que la condición de poeta, y en especial de poeta griego, no se cifra primariamente en una capacidad de escritura sino, ante todo, en una capacidad de lectura. La escritura viene sólo después, y supone el ámbito de un intercambio (de una traducibilidad mutua que en su carácter intralingüístico no implica propiamente un *afuera* del texto o de lo textual) perfecto con la naturaleza. Pues el poeta, a decir de este relato, comienza a trazar letras y nombres que no sólo están compuestos de la materia de la realidad y utilizan la naturaleza como página en que inscribirse —¿qué diferencia ontológica puede establecerse ya entre el (no) *lugar* de la página, que dadas las escrituras que preceden, siempre, a la humana, no es concebible como página en blanco, y el espacio asimismo *atópico* de lo natural como *marco* sin límites de la operación artística?—, sino que tienen un efecto inmediato sobre ella: cada uno de esos nombres, casi como en el mito cabalístico del Gólem, puede constituir un ser tangible que acreciente su catálogo y, lejos de mimetizarla o representarla, expanda un poco más allá sus contornos, ya de por sí escriturales: «Y con las hierbas creaba nombres y con los nombres mujeres que abrazaba sintiendo a sus cinturas exhalar un temblor y una frescura como de agua que corre. Al final, llegué a pensar apenas algo, y verlo trazarse con mayúsculas sobre la piedra»⁵¹. Esta expansión de la naturaleza a cargo de la escritura o, inversamente, de la escritura a cargo de la naturaleza, se hace patente también en otros textos. Es el caso del poema «La Odisea», de *El Árbol de Luz*, que relata una suerte de relectura de la obra de Homero a través de las

⁵⁰ «Από παιδί τα πήρε λάθος τα γράμματα του κόσμου· ζητούσε “μία γραφή από φύκια του ήλιου”. Ποιος άλλος τη νογάει; Μονάχα εκείνος κράτησε την εντολή», ELITIS, O. (2000), p. 14. Encontramos acaso un eco de esta frase en los dos primeros versos del poema «Un regalo, un poema de plata», de *El Árbol de Luz*, donde la idea de una escritura de lo natural como materia de la poesía está teñida sin embargo de un hondo tono elegíaco a causa de la situación política —que Elitis entiende como una pérdida de Grecia— que atraviesa el país (la Dictadura de los Coroneles): «Σέ que todo esto es nada y que la lengua que hablo no tiene alfabeto / Pues el sol y las olas son una escritura silábica que se descifra sólo en tiempos de tristeza y exilio» («Ξέρω πως είναι τίποτε όλ’ αυτά και πως η γλώσσα που μιλώ δεν έχει αλφάβητο / Αφού και ο ήλιος και τα κύματα είναι μία γραφή συλλαβική που την αποκρυπτογραφείς μονάχα στους καιρούς της λύπης και της εξορίας»), ELITIS, O. (2002), p. 231.

⁵¹ «Κι από τα χόρτα έφτιαχνα ονόματα κι από τα ονόματα γυναίκες που τις αγκάλιαζα κι ένιωθα τη μέση τους ν’ αναδίνει τρεμούλα και δροσιά σαν το τρεχούμενο νερό. Στο τέλος, έφτασα να συλλογίζομαι μονάχα κάτι, και να το βλέπω να χαράζεται με κεφαλαία στην πέτρα», ELITIS, O. (2000), p. 15.

experiencias infantiles de contacto con la naturaleza isleña de Lesbos atesoradas por el autor. Esa relectura física del texto clásico se plasma ahora en una reescritura moderna presentada bajo el mismo título y sólo muy ocasionalmente referida al contenido del poema homérico. Es el gesto creativo, se diría, lo que ha venido aquí a reproducirse —lo que se ha recuperado gracias a una experiencia natural semejante en todo a la que dictó a Homero su obra—, más allá de cualquier alusión intertextual al uso. El poeta acumula palabras extraídas no sólo de la naturaleza, sino también de boca de su padre o de las profecías de una bruja gitana que no puede dejar de recordarnos a la vieja adivina de «Antes que nada, la poesía»: palabras griegas en ocasiones indescifrables pero, sobre todo, semejantes a versos u oráculos. Y, recíprocamente, sin discontinuidad alguna, ve cómo el viento continúa el entramado de aquello que piensa bajo forma lingüística: «Y yo clavaba sus palabras una a una en el cuaderno de las mariposas / Junto a otras palabras que el aire arrancaba del cesto de los sabios o de la boca de la gitana (había hecho durante años de ave de presa y bajaba conocimiento de las montañas) / Muchas incoherentes como de un poema despedazado por ejemplo “El agua que rompió la tórtola y embelleció mi herida” u “ojalá no tuviera nada más que a ti” / Y todo lo que empezaba a pensar me lo continuaba el viento»⁵². Algo semejante sucede con la verdad que como enigma legible se comunica desde el mar griego por medio del viento en «Hacia Troya» (*Al oeste de la tristeza*). Se trata de unos bisílabos misteriosos que no constituyen sino la fragmentación agramatical de las palabras de un verso incluido catorce años antes en «Ad libitum», de los *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*. Lo que antes fue un texto autoral presentado bajo la firma de Elitis es ahora una emisión natural que confirma de este modo el carácter de *máquina textual* de la naturaleza —figura equiparable a la del poeta—, a la par que su textura sígnica. Se presta asimismo a una lectura que conlleva un riesgo: en caso de no cumplirse, será ella quien memorice al sujeto. De llevarse a cabo, sin embargo, se operará un «giro de llave» que puede resultar en una cerrazón completa o, por el contrario, en una apertura total conceptualizada en términos semejantes, como comprobaremos más abajo, a la que propicia el verbo inexistente *catarkizmevo*: «Hablo de la verdad que trae el viento de Mirsina hasta / las aguas de Cratego. Bisílabos cribados que o bien lees o / Bien te memorizan a gritos / Besa mema rantes deque tepi erda / Gira una llave por los dos

⁵² «Και τα λόγια του ένα ένα στο τετράδιο με τις πεταλούδες κάρφωνα / Μ' άλλα λόγια που άρπαζε από το καλάθι των σοφών ο αέρας ή απ' της γύφτισσας το στόμα (είχε κάνει χρόνους όρνεο κι κατέβαζε γνώση απ' τα βουνά) / Πολλά δίχως ειρμό σαν από κάποιο ποίημα σχισμένο παραδείγματος χάριν “Το νερό πού 'σπασε η τρυγόνα κι ομόρφυνε η πληγή μου” ή “τίποτα να μην έχω εγώ μονάχα εσένα” / Κι ό,τι άρχιζα να σκέφτομαι μου το συνέχιζε ο αέρας», ELITIS, O. (2002), pp. 215-216.

lados o te encierras tú mismo / O te abres a todos»⁵³. Del éxito de una lectura semejante —de la preservación de su imposibilidad— depende, cabe colegir, la apertura o el contacto con lo Abierto que la poesía tiene por función.

Pero la textura alfabética de la naturaleza, su carácter literalmente escritural, adquiere en ocasiones un formato extremo: las letras griegas aparecen sobre ella como elementos efectivos y tangibles de la realidad. Hasta este punto llega la equivalencia ontológica entre el alfabeto y el cosmos. El esquema de una perceptibilidad de las letras en el mundo, fuera de la página adonde tradicionalmente se encuentran confinadas, nos disuade definitivamente de considerar la lectura elitiana de lo real un concepto alegórico o simbólico: su presencia tridimensional en el catálogo de lo existente, incluso de lo vivo, hace de la sintaxis de lo natural un procedimiento literal, y eleva al alfabeto griego —sólo a él— a una categoría muy superior a la mimética. Sólo en la Cábala, acaso, podemos rastrear ideas similares. Ni siquiera la poesía contemporánea, que ha conferido en ocasiones a las letras un carácter visual que las convertía en objetos estéticos por sí mismas gracias a una distribución espacial del poema, ha alcanzado estas cotas de *naturalización* del alfabeto: la frontera mimética o representativa siempre permanecía, a pesar de todo, en pie. En Elitis, como hemos visto, la *naturalización* del alfabeto se compagina en cambio con una *escrituralización* de la naturaleza: toda frontera se difumina y se deconstruye en grados sólo comparables a los postulados por una teoría premoderna como la Cábala. En ella, según ha señalado Giulio Busi, las letras hebreas, componentes del texto bíblico, son consideradas elementos constitutivos de la realidad⁵⁴ en un sentido recto. La palabra de Dios, de hecho, se traza tridimensionalmente en el aire, tal como explica el tratadista medieval Eleazar de Worms: «Alcune delle piú interessanti creazioni visive di El'azar riguardano poi la voce divina. Per il mistico askenazita, infatti, la parola di Dio non è suono, come quella degli uomini, ma ha piuttosto le caratteristiche di un'immagine tridimensionale, che appare nell'aria con un bagliore di fulmine. Nel disegno che raffigura il colloquio del Signore con Abramo, il discorso divino viene allora rappresentato con una serie di semicerchi, appesi a una fascia continua, quasi che la voce si fosse condensata in parole-perle»⁵⁵. De la misma manera, en el *Alfabeto de Rabi Aqiva*, texto del siglo IX, las letras, presentadas como formas gigantescas de luz, comparecen físicamente en la naturaleza. Cuestionamiento radical del

⁵³ «Μιλώ για την αλήθεια που κατεβάζει της Μυρσίνας ο αέρας ως / Της Κρατήγου τα νερά. Κοσκινιστά δισύλλαβα που ή τα διαβάζεις ή / Που εκείνα φωναχτά σ' αποστηθίζουν / Φίλη σεμε θαλασ σαπρο τουσε χασω / Ένα κλειδί γυρίζει κι απ' τις δυο μεριές ή που κλείνεσαι ο ίδιος / Ή που σ' όλους ανοίγεται», *Ibidem*, p. 582.

⁵⁴ «Le lettere del testo biblico vengono allora considerate veri e propri elementi costitutivi della realtà, che si aggregano per dare vita al molteplice», BUSI, G. (2005), pp. 60-61.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 86.

logofonocentrismo y concesión de una infinita potencia mágica y primordial al alfabeto —una potencia *sobre-natural* que en Elitis es la clave misma sobre la que se construye la naturaleza griega—, esta teoría manifiesta en muchos otros tratados cabalísticos (así como en el centro de la iconografía mística judía, que «pinta» la naturaleza a través de las letras) sólo podría ser defendida por aquellos que ponen en duda el estatuto ontológico de lo real y atribuyen a su propia lengua un carácter asistémico —en el sentido de que no se deja regir por un sistema de diferencias relativas como el saussuriano sino que, desde una lógica del *heliotropismo* místico, funda el ámbito de una diferencia absoluta y productiva— que la hace algo más que meramente motivada. ¿Cómo concebir en Elitis una figura más elocuente de la traducibilidad intralingüística del cosmos griego que ésta del alfabeto diseminado sobre la superficie del paisaje? ¿Cómo encontrar una demostración más evidente de que la naturaleza es percibida como el texto que traduce a su vez una dimensión anterior e indecible por medio del ensamblaje de letras y palabras?

En el salmo segundo de «La Pasión», un texto dedicado precisamente a la lengua griega, herencia del poeta que compendia todos los estratos históricos del helenismo, se incluye a los verbos griegos en un catálogo de los componentes naturales del mundo clásico. Se trata de un elemento tan real como los peces e inmerso en una interacción con la naturaleza que no deja lugar a dudas: el viento los azota como a cualquier otra entidad material. Se diría asimismo que la referencia a todos estos elementos como encendidos en sus entrañas constituye una alusión a la lectura interior que el Poeta-Dios le había prescrito en el inicio del «Génesis»: «Allí sargos y percas / verbos azotados por el viento / corrientes verdes en el azul / cuanto he visto encenderse en mis entrañas / esponjas, medusas / con las primeras palabras de las Sirenas / conchas rosadas con los primeros escalofríos negros»⁵⁶. Elitis está describiendo aquí el paraíso griego anterior a la irrupción de la historia y, con ella, del mal y del significado, del dualismo que ha separado a la escritura de sus presuntos referentes. Ha sido este proceso, llegado desde Occidente, el que ha quebrado el universo de la *significancia* griega, donde todo objeto era signo y todo signo era objeto, en una apertura inclausurable que ha de reproducir «El Gloria». Ese ámbito paradisíaco donde las letras se hacen visibles sobre el paisaje —en el seno de la sensación—, sin embargo, sigue siendo posible ocasionalmente. Basta con encontrar las condiciones precisas: una isla griega, una hora propicia, una sensación purificadora y la promesa del amor o la imagen entrevista de una muchacha —factores todos que configuran el entramado de la transparencia griega en cuyo interior el paraíso y la *#Topía* de una *significancia* en abismo vuelven a hacerse

⁵⁶ «Εκεί σπάροι και πέρκες / ανεμόδαρτα ρήματα / ρεύματα πράσινα μες στα γαλάζια / όσα είδα στα σπλάχνα μου ν' ανάβουνε / σφουγγάρια, μέδουσες / με τα πρώτα λόγια των Σειρήνων / όστρακα ρόδινα με τα πρώτα μαύρα ρίγη», ELITIS, O. (2002), p. 135.

posibles—, conducen nuevamente a la aparición tridimensional de las letras: «Sus vocales [las vocales de la lengua griega], por lo demás, se hacen audibles también por los aromas. Con sólo detenerte un momento frente a un portón entreabierto — siempre que sea la hora adecuada—, las oírás llegarte con la mejorana y la verbena, sonoras, resplandecientes, redondas como pelotas. Y en cada alfa, en cada ómicron, en cada épsilon, verás destellar frente a ti una sonrisa, justo en el intervalo necesario para que suba y baje, en un segundo, la cortina en la ventana»⁵⁷. También en una utopía marcada por el amor y el deseo, además de inserta en un contexto claramente onírico, encontramos letras y números integrados físicamente en el paisaje. Se trata del sueño del barrio de *Évrota* a que he aludido en el capítulo anterior, incluido en el ensayo «Los sueños». Dentro de este ámbito de «realidad segunda» equiparable a la poesía, el instante o la misma escritura, los signos se multiplican ocupando incluso el lugar de las flores y tematizando con ello el esquema nítidamente libidinal que informa todo el texto: «¡Fíjate en los números, qué cosa más grande!», prosigue mientras me clava extrañamente la mirada. Me vuelvo de nuevo hacia las plantaciones y observo detenidamente. Así que todas estas miríadas de florecillas blancas no son como las que conocemos. Presentan muy claramente, al final de los delgados tallos, formas simétricas: junas representan el número 39 y otras la letra omega! Es increíble. Desde lo alto, dejo vagar mi mirada hasta el horizonte, ¡y no veo más que miríadas de 39 y miríadas de omegas agitándose al viento!»⁵⁸. Al igual que sucederá más adelante, cuando una muchacha adolescente excite el deseo del narrador sin satisfacerlo, se diría que esta contemplación de un paisaje enteramente sígnico constituye una invocación a la lectura que queda necesariamente frustrada. Se hace evidente, sin embargo, que el gesto poético, que es también el gesto griego, sobre el cual puede fundarse cualquier *#Topía*, es ante todo el del exceso de sí al que conduce el deseo o la búsqueda de una plenitud —búsqueda de un cuerpo que satisfaga una ausencia o búsqueda de un sentido que dilucide la escritura—, a condición de que su trayecto, su *metaforá*, no alcance nunca un *telos*. Por eso acaso en los poemas donde más nítidamente se presentan las letras griegas tridimensionalmente sobre el paisaje, lo hacen desordenadas, como una provocación

⁵⁷ «Las muchachas»: «Τα φωνήεντά του, άλλωστε, γίνονται ακουστά κι από τις ευωδιές. Λίγο να κοντοσταθείς μπροστά σε μία μισάνοιχτη αυλόπορτα —και νά 'ναι η ώρα κατάλληλη—, θα τ' ακούσεις να σου 'ρχονται, μαζί με τη μαντζουράνα και τη λουίζα, ηχερά, φεγγερά, στρογγυλά σαν τόπια. Και σε κάθε άλφα, σε κάθε όμικρον, σε κάθε έψιλον, θα δεις ν' αναβοσβήνει μπροστά σου κι από 'να χαμόγελο, στο διάστημα που χρειάζεται ν' ανεβοκατέβει, μία στιγμούλα, το κουρτινάκι στο παράθυρο», ELITIS, O. (2000), p. 184.

⁵⁸ «“Πρόσεξε να δεις τα νούμερά της τί μεγαλείο που είναι!” συνεχίζει και με καρφώνει παράξενα στα μάτια. Στρέφομαι πάλι κατά τις φυτείες και παρατηρώ προσεχτικά. Λοιπόν, όλες αυτές οι μυριάδες τα λευκά λουλουδάκια δεν είναι σαν τα συνηθισμένα που ξέρουμε. Σχηματίζουν πολύ καθαρά, εκεί που τελειώνουν οι λεπτοί μίσχοι, σχήματα συμμετρικά, που άλλα παριστάνουν τον αριθμό 39 και άλλα το γράμμα Ω! Είναι κάτι απίστευτο. Αφήνω από ψηλά τη ματιά μου να πλανηθεί ως πέρα και δε βλέπω παρά μυριάδες 39 και μυριάδες Ω να σαλεύουν στον αέρα!», *Ibidem*, p. 214.

al poeta —al hombre en general— a que las combine y las ensamble para componer la palabra «vida» o «siempre». En efecto, es sobre el blanco y el tránsito de un espaciamento, como venimos viendo, de una lectura que no se completa sino que se reteje interminablemente, donde Elitis sitúa la condición misma de una inmortalidad. La provocación de las letras desordenadas sobre el paisaje induce, de hecho, una vez más, a una lectura que ha de ser necesariamente reescritura: descifrar el mensaje implica componer otro, reconstruir las condiciones de una lectura y multiplicar en consecuencia los signos. El paralelismo con la permutación de letras que aparece a menudo en las obras de Elitis como técnica poética y textual de diseminación del sentido es evidente. El primero de los casos lo encontramos en «El jardín ve». Allí, las letras sita, ita y omega (que componen la palabra ζωή, vida) aparecen desordenadas sobre la materia del mar; se trata, como dice Elitis, de señales que nos llaman: «el gran ojo de la transparencia / y un mar tras él como Helena / anudando el sol / con otras flores en su pelo // cientos miles de señales / sita ita omega // que si no te componen una palabra / mañana / será ayer para siempre»⁵⁹. En el fragmento número trece de «Con luz y con muerte», en *El Pequeño Nautilo*, aparecen las mismas señales, pero esta vez en el aire, sugiriendo que es posible alterar gracias a una combinatoria como ésta las condiciones de sufrimiento de la existencia humana, dentro de un marco eminentemente griego: «Señales en el aire: sita – ita – omega / (En lo alto mientras a gran profundidad / Espumeando pasa una Síkinos) / Transmitiendo eternamente que / El dolor suena en el cuerpo erróneamente / Y el peligro —basta con ser un timonel / Terrible o ser Ictino / y al instante lo inmovilizas»⁶⁰. En «La almendra del mundo» la situación es sin embargo más compleja. Las letras constituyen ahora la sustancia de un mar matricial que no nos costaría mucho identificar con el inconsciente, con el cual la escritura, según hemos sugerido anteriormente, mantiene en Elitis una relación privilegiada. Dicho mar, apertura interminable del *hiato* de la memoria, es el abismo prenatal que representa una suerte de *revelabilidad* previa a nuestro nacimiento y que adquiere la forma de una textualidad entretejida interminablemente de letras blancas. Se trata de las vocales alfa, épsilon y iota, que componen la palabra αεί (siempre), la misma que servía para emblematizar el cosmos textual infinito de «El Gloria». En esa combinatoria sencilla (las letras aparecen en orden y la palabra que conforman es repetida inmediatamente) se nos da a leer no sólo el carácter textual del cosmos y sus

⁵⁹ «Το μεγάλο μάτι με τη διαφάνεια / και μία θάλασσα πίσω του σαν την Ελένη / δένοντας τον ήλιο / μαζί μ' άλλα λουλούδια στα μαλλιά της // εκατό μύρια σήματα / ζήτα ήτα ωμέγα // που εαν και δεν σου αρμόσουν λέξη / αύριο / θά 'ναι χθες για πάντα», ELITIS, O. (2002), p. 445.

⁶⁰ «Σήματα στον αέρα: ζήτα – ήτα – ωμέγα / (Ψηλά την ώρα που σε μέγα βάθος / Αφρίζοντας περνά μία Σίκινος) / Αένα να μεταδίδουν ότι / Λανθασμένα ηχεί μέσα στο σώμα ο πόνος / Και τον κίνδυνο —αρκεί νά 'σαι οιακοστρόφος / Δεινός ή νά 'σαι Ικτίνο / κι ευθύς τον καθηλώνεις», *Ibidem*, p. 520.

otros (la infinitud escritural que otorga ese carácter incluso a los *otros* del signo, como es aquí este abismo inconsciente al que nos abre la memoria en un proceso de *significancia* y exceso de la propia identidad), sino también la existencia de una eternidad *en* la escritura, en una proliferación de lo sígnico que en realidad nos abarca y nos contiene. De ahí que antes de nuestro nacimiento hubiera *ya* texto y sólo texto, un texto que en su propia enigmaticidad garantiza su subsistencia, gracias al gesto doble e inagotable de lectura-escritura que exige. Sobre un fondo semejante, que *es* la naturaleza pero también el *otro* que la inscribe, surgen pues nuestros cuerpos y se traza el periplo de nuestra existencia: «antes de que existiera / este cuerpo que soy / le precedió un mar / lleno de pequeñas blancas rodantes / vocales que chocan: alfa épsilon iota / se diría que ya desde entonces / en la postura que tenía antes de bajar dentro de la Madre / gritaba con todas mis fuerzas / siempre siempre siempre»⁶¹.

3.1.2.3. *La intercambiabilidad entre naturaleza y cultura*

Si en opinión de Elitis tanto la naturaleza como la cultura griegas son producto *secundario* de la huella que determina indecidiblemente la grecidad, no es extraño que equipare ontológicamente la una con la otra hasta el punto de considerarlas enteramente intercambiables. Se trata, en el fondo, de una prolongación de la idea que acabamos de repasar: al igual que las letras comparecen físicamente en la naturaleza con el mismo valor de los organismos vivos, las obras literarias compuestas de acuerdo con la prescripción estética del helenismo y, por supuesto, por medio del alfabeto griego, se hallan imbricadas sin quiebra alguna en una lógica de lo natural. Por una parte, en la medida en que forman parte de un proceso infinito de traducibilidad intralingüística que las configura sobre un paralelismo con el paisaje griego y, por otra, a causa de los materiales que las componen: las letras son, como hemos visto, la materia misma de la naturaleza, concebida a su vez como un texto con las mismas condiciones de legibilidad que un poema homérico o un himno bizantino. Leer uno de éstos equivale, ya, a entrar en contacto con el *cuerpo material* del helenismo, a disfrutar —gracias, si bien no sólo, a la visualidad que Elitis concede al alfabeto griego— de una experiencia sensorial de su naturaleza idéntica en todo a las que marcaron la infancia del autor en Lesbos o en las islas egeas. El territorio de la grecidad, *atópico* y escritural por sí mismo, se prolonga y se reconstruye en la literatura: ambos comparten una textura enteramente semejante. De

⁶¹ «Πριν υπάρξει / το σώμα τούτο που είμαι / προηγήθηκε μία θάλασσα / γεμάτη από μικρά κυλιόμενα / φωνήεντα που κρούονται: άλφα έψιλον ιώτα / θά' λεγες από τότε ακόμη / στη στάση που είχα πριν μες στη Μητέρα κατεβώ / φώναζα μ' όλη μου τη δύναμη / αεί αεί αεί», *Ibidem*, pp. 450-451.

la misma manera, las obras literarias se integran en el catálogo de lo natural, o bien son continuadas y reescritas por los elementos de la naturaleza.

Todo ello parece implicar una comprensión totalizadora de la historia de la literatura griega por parte de Elitis. Las obras que la componen serían, así, miembros de un *corpus* orgánico susceptible de crecer con cada nueva aportación, pero poseedor de una entidad propia. Su arco de acción, lejos de limitarse al período moderno y contemporáneo, abarcaría, como es de esperar, más de dos milenios, uniendo en la misma secuencia las epopeyas de Homero y los poemas de Arquíloco con las propias producciones elitianas, pero excluyendo, como todo *corpus* que se precie, los cuerpos extraños: aquellos que, como Cavafis, Cariotakis o el propio Seferis, no mantienen una armonía suficiente con el *gesto griego*. Dicha armonía se basa, ante todo, en una obediencia a las prescripciones (estéticas) de la lengua, la cual a su vez se halla, en tanto identidad con la huella y con la transparencia, en el *origen* de la naturaleza del país. En este juego de determinaciones, no obstante, se hace imposible decidir dónde se encuentra *verdaderamente* el origen: todos los elementos se sitúan a la vez en una anterioridad fundante y en una posterioridad originada respecto a los demás, de la misma manera que el sol es a la vez germen y producto de la luz griega. En todos ellos opera, no obstante, una huella imposible de aislar que podemos identificar con la intraducibilidad del *συν*, la restancia oriental que se resiste a todo procedimiento de reductibilidad *lógica*. Por lo demás, el pensamiento elitiano oscila entre una atribución del origen a la lengua y la escritura respecto a la naturaleza y la estética, y una postulación de la naturaleza como modelo de la ética, la lengua y la estética genuinas de la grecidad. Las combinaciones son incontables y ponen de manifiesto que lo griego se concibe como un entramado indisoluble de planos de traducción, pero también que esa traducción carece del referente *externo* de un sentido *propio* recuperable en algún momento del proceso. Su comportamiento es, más bien, el de un organismo proliferante sin límite alguno.

Esta indecidibilidad del origen que nace de una estructura predominantemente escritural nos remite nuevamente a la Cábala. Si en Elitis el *corpus* de la textualidad griega puede funcionar a la perfección como fundamento del cosmos —gracias a lo cual pasa de escritura a Escritura—, si no hay en él nada que lo configure como una mimesis distinta de la *mimesis de lo imposible* que constituye ya la naturaleza, si es anterior incluso a toda posibilidad de lo sagrado, no podemos dejar de compararlo, salvando las lógicas distancias, con el concepto cabalístico de la Torá. La Torá es para los cabalistas mucho más que un Texto sagrado. Es, antes que nada, una instancia preexistente incluso a Dios —lo cual remarca la idea de una originariedad de la escritura, es decir, de una *primariedad* de lo *secundario*—, quien no sólo fija

sus ojos en ella tomándola como modelo de la Creación⁶² —el mundo sería, pues, una traducción también intralingüística del texto⁶³—, sino que queda atrapado en las hebras de su trama: su nombre, que en determinadas doctrinas cabalísticas es la esencia misma de la divinidad, se revela en el Libro a la vez que se oculta tras capas de escritura que es preciso reformular por medio de la interpretación para encontrarlo. Por último, la Torá también se identifica con la naturaleza y con el cosmos, visto que ambos han constituido en el principio de los tiempos su transcripción exacta. Origen de Dios, sustancia de Dios y efecto de Dios, el Texto sagrado configura así una estructura cósmica sin cabos ni aristas, inmersa en una circularidad indecible gobernada por la escritura⁶⁴. Cámbiese Dios por el universo en la frase anterior, y tendremos una descripción no menos precisa de los postulados de la Cábala⁶⁵.

Según Ártemis Leondí, la operación fundamental del *Axion Estí* es muy similar a la que acabo de describir: consiste en la reducción de la grecidad —esa entidad semisagrada en la poesía elitiana— a un entramado de referencias textuales que a la vez constituyen su origen y su esencia⁶⁶. Se trata, desde luego, de un compendio del *corpus* literario griego respecto al que el propio poema de Elitis funciona como corolario ideal: no sólo la obra-resumen en la cual géneros literarios, formas estróficas, estratos lingüísticos e intertextos de todas las épocas —clásica, bizantina y contemporánea— comparecen juntos para conformar un organismo paradójicamente inagotable y omniabarcador, sino además el último elemento de la serie, una culminación que, lejos de cerrarla, no hace sino abrir nuevos caminos para su expansión. Es esta urdimbre de alusiones, textualidades y producciones literarias lo que configura, sin detrimento de su faceta descriptiva, el *cosmos* del helenismo

⁶² Cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. VII.

⁶³ Cfr. IDEL, M. (1989), pp. 29-38.

⁶⁴ Dios recorre el camino de la Torá a la Creación en el origen de los tiempos, motivo por el cual pretende que después el hombre recorra el camino inverso: de la Torá a Dios. Dicha lectura de la Torá, que es, como hemos dicho, una multiplicación de su textualidad en la medida en que exige una reescritura constante, contribuye a recrear el mundo a cada instante y hacerlo, como quiere Elitis, proliferar en su materia signica: «Come Dio guarda attraverso la *Torah* per creare l'uomo, così l'uomo guarda la *Torah* per cercare Dio, e per compierne la volontà. "Quando il mondo fu creato —prosegue lo *Zohar*— nulla esistette fino al momento in cui Egli decise di creare l'uomo, affinché studiasse la *Torah*, e il mondo potesse esistere per essa. Pertanto, chiunque guarda la *Torah* e la studia fa sì, per così dire, che esista il mondo intero. Il Santo, sia Egli benedetto, guardò la *Torah* e creò il mondo, e l'uomo guarda la *Torah* e fa esistere il mondo. Ne consegue che la *Torah* è ciò che realizza e sostiene tutto il mondo: beato colui che studia la *Torah*, giacché egli permette al mondo di esistere". Se la *Torah* è lo schermo che permette all'uomo di sopportare lo sconfinato splendore del Creatore, essa è, al tempo stesso, anche il sostegno che permette al mondo di esistere. È in questo modo che la concezione giudaica stringe un vincolo indissolubile tra il proprio libro sacro e il mistero della creazione», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. VII-VIII.

⁶⁵ «Language is the source, reality is the outcome», Joseph Dan, «The Language of the Mystics in Medieval Germany», en GRÖZINGER, K. E., y J. DAN (1995), pp. 8-9.

⁶⁶ Cfr. LEONDÍ, Á. (1998), pp. 319-320.

escenificado en el poema. De hecho, la intercambiabilidad entre el patrimonio cultural griego —a lo largo de sus más diversos estratos, que incluyen alusiones bíblicas, mitológicas, cristianas, eclesiásticas, populares, modernas, contemporáneas— y la naturaleza o el territorio, es completa y se pone constantemente de manifiesto. El propio *Axion Estí*, en tanto relectura y reescritura de los elementos constituyentes de la grecidad que conduce en diversas ocasiones al *reorígen* de un punto cero de la historia, actúa explícitamente como la (re)construcción de su realidad, como la condición de posibilidad de un espacio (físico) de lo griego. Ello no puede sorprendernos si recordamos el carácter *arti-ficial* y representativo que posee en la cosmovisión elitiana —así como en autores clásicos del nacionalismo como Yanópulos— la naturaleza griega, como contrapartida de la presunta *naturalidad* de sus producciones estéticas.

De la inexistencia de la oposición *physis-tekhne* en Grecia —aceptada y glosada acriticamente, por cierto, por una parte importante de los estudiosos griegos de Elitis, entre los cuales destaca Eratoscenis Capsomenos, como hecho efectivo y rasgo definitorio de una cultura griega secular— que subyace a esta lógica deconstructiva y a la par determinista —donde vuelven a confluir, sobre el filo de la escritura, premodernidad y posmodernidad— da testimonio el propio Elitis en su «Comentario al *Axion Estí*». La equiparación entre naturaleza y cultura o lengua tiene como objetivo codificar los factores de permanencia e inmortalidad del helenismo: «Sin ninguna otra distinción, elementos espirituales de la tradición se equiparan con los naturales, y esto *con la intención de codificar líricamente lo que constituye la duración en el ámbito griego*»⁶⁷. Es así como explica que en el extenso catálogo de «El Gloria» compartan espacio, e incluso estrofa, el poema cretense *Erotócrito*, los poemas de Safo, palabras extraídas de Homero, de Arquíloco o de Papadiamandis, los fragmentos de Heráclito, y los árboles, rocas, montes o flores de las costas que circundan el Egeo. Ambos conjuntos son elementos ajenos a toda historicidad. La textualidad griega no puede ser el objeto de una historia literaria: el *Axion Estí* es, por ello mismo y contra lo que pudiera parecer, la antítesis de una historia de la literatura griega, su más profunda negación. No existe para tales obras contexto porque ellas mismas fundan una posibilidad contextual que anula todo *afuera*. Lejos de ser los hitos de una linealidad temporal, son las cuñas que escanden dicha sucesividad hasta impedir su clausura y su direccionalidad teleológica.

El *Axion Estí* ofrece buenos ejemplos de la intercambiabilidad entre naturaleza y cultura. En el propio salmo segundo de «La Pasión», donde se hacía referencia a los verbos azotados por el viento, el sonido de las salmodias bizantinas

⁶⁷ «Χωρίς καμιάν άλλη διάκριση, στοιχεία πνευματικά από την παράδοση εξισώνονται με τα φυσικά, κι αυτό, με το σκοπό να κωδικοποιηθεί λυρικά ό,τι αποτελεί τη διάρκεια μέσα στον ελληνικό χώρο», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 63.

es equiparado a los trinos de los pájaros y al efecto de los fonemas que componen sus nombres, en una circularidad indisoluble. También el Himno Nacional compuesto por Dionisios Solomós se encuentra entre los componentes de una naturaleza paradisiaca: «alientos perfumados de las torrenteras / junco y lentisco / esparto y jengibre / con los primeros píos de los pinzones, / dulces salmodias con las primeras Laudes. / [...] Amores secretos con las primeras palabras del Himno»⁶⁸. Más sintomático aún es lo que sucede en el salmo undécimo, cuando el Poeta, inmerso junto con su pueblo en las tinieblas de la historia, recomienda a sus compatriotas evocar los monumentos literarios griegos —equiparados implícitamente a la fuente de Mavroyenis y a los efectos de su agua purificadora— con el fin de vencer al mal y resucitar, allí donde se encuentren, el espacio redentor de lo griego. Los textos literarios son manantiales de pureza natural capaces de instituirse en el origen del cosmos griego y hacerlo (re)nacer en cualquier lugar, es decir, más allá del *lugar*. Evocándolos encontraremos un resquicio a la ofuscación (la escritura, ámbito tradicional, desde la filosofía platónica, de la ofuscación del sentido y de la inmediatez de lo natural, se convierte en Elitis, cuando es griega, en todo lo contrario) y abriremos una hendidura sobre las murallas con que Occidente ha encerrado nuestra realidad en el domino de la historia y el significado: «Dondequiera que os encuentre el mal, hermanos, / dondequiera que se ofusque vuestra mente / recordad a Dionisios Solomós / y recordad a Aléxandros Papadiamandis»⁶⁹.

En otros casos, sucede lo contrario: es el contacto con la naturaleza lo que nos conduce a la lectura o la contemplación de cierta obra griega. Podría suponerse, de hecho, que la naturaleza, consumada versificadora como ha quedado patente en «Antes que nada, la poesía», reescribe sin cesar, *autoconstruyéndose*, estos textos emblemáticos con vocación de Texto sagrado. Eso parece sugerir el siguiente pasaje de «Las muchachas», donde encontramos un eco de las grandes letras luminosas referidas más arriba: «unas cuantas señales trémulas en el aire que te hacen sospechar que en algún lugar se está escribiendo, del revés, una Orestíada perpetua»⁷⁰. También en «Avante despacio», unas décadas después, Elitis confiesa haber percibido en un paisaje isleño no sólo a alguno de los personajes de la mitología clásica, sino también cómo el aroma de las flores componía fragmentos de Arquíloco y dejaba una huella luminosa en él —la huella acaso que gobierna el gesto griego, una chispa irreductible e intraducible desde el dialecto clásico al igual que el *συν* a que hizo antes referencia,

⁶⁸ «Πνοές από τη ρεματιά ευωδιάζοντας / λυγαριά και σχίνο / σπάρτο και πιπερόριζα / με τα πρώτα πιπίσματα των σπίνων / ψαλμωδίες γλυκές με τα πρώτα πρώτα Δόξα Σοι. / [...] Αγάπες μυστικές με τα πρώτα λόγια του Ύμνου», ELITIS, O. (2002), p. 135.

⁶⁹ «Όπου και να σας βρίσκει το κακό, αδελφοί / όπου και να θολώνει ο νους σας / μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό / και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη», *Ibidem*, p. 157.

⁷⁰ «...κάτι τρεμάμενα σήματα στον αέρα που σε κάνουν να υποψιάζεσαι ότι κάπου γράφεται ίσως, από την ανάποδη, μία διαρκής Ορέστεια», ELITIS, O. (2000), p. 185.

y que adopta por tanto forma escritural— que aún puede actualizarse ocasionalmente: «En la época en que conocí por primera vez los mares antiguos, la corona de las olas parecía estar hecha a mi medida. Caminaba y oía a Poseidón enfadarse y golpear el tridente. Los portones de los patios se abrían de pronto con su pesada aldaba, y veías a la muchacha con la falda tableada perderse por un fondo de arcos encalados. Las macetas hablaban. En la época de la floración llenaban el aire de fonemas que ascendían sin cesar, formaban estribillos de Arquíloco y después se disolvían dejando una pequeña chispa en mi corazón, la misma que se agita de vez en cuando hasta hoy: *φεψάλυξ*, como la llama el poeta»⁷¹. Otras veces es el *hiato* de la sensación el que conduce inmediatamente no a un conocimiento o una revelación, sino a un texto: es su modo de acumular escrituras e imágenes sobre el blanco de su ilegibilidad. Ya en «Delos», como hemos visto, el sujeto pone su piel al sumergirse en contacto «con aquel blanco de la memoria que lo perseguía (desde cierto pasaje de Platón)». La experiencia inmediata de lo natural es, una vez más, lectura, pero no una lectura cualquiera: es la lectura del *corpus* literario griego, que se halla allí incorporado. De ahí que otra experiencia marítima —recordemos la ecuación mar-lengua griega-herencia del helenismo-inconsciente personal y colectivo—, aunque esta vez vinculada al contacto del amor, conduzca a descubrir al fondo del abrazo de la muchacha-mar, en «Pequeña mar verde», los fragmentos de Heráclito: «Y encontrar al fondo de tu abrazo / Pedazos de piedras las palabras de los dioses / Pedazos de piedras los fragmentos de Heráclito»⁷². También en el amor, y en el aroma de la albahaca, se puede leer el Evangelio, gracias acaso a la santidad emanada de las sensaciones: «Mójate las manos de albahaca para que me refresque como si hubiera leído en tus caricias las epístolas de Pablo»⁷³. Incluso la *Iliada*, finalmente, se deja leer en el simple contacto con el aire de Grecia, que se diría la reescribe sin cesar —actualizando pues su vínculo primordial con la Antigüedad más allá de las filiaciones y las genealogías de la historia— en el mero palpitante de su existencia: «Hay veces que salgo al aire y se diría que estoy leyendo la *Iliada*»⁷⁴.

⁷¹ «Την εποχή που πρωτογνώρισα τις αρχαίες θάλασσες η στεφάνη των κυμάτων έμοιαζε κομμένη στα μέτρα μου. Περπατούσα κι άκουγα τον Ποσειδώνα πώς θύμωνε και πώς χτυπούσε την τρίαινα. Οι αυλόπορτες με τον βαρύ χαλκά διαμιάς άνοιγαν, κι έβλεπες το κορίτσι με το σχισμένο φουστάνι να χάνεται στο βάθος από τις ασβεστωμένες καμάρες. Οι γλάστρες μιλούσαν. Στην περίοδο της ανθοφορίας γέμιζαν τον αέρα με φθόγγους που ανέβαιναν ολοένα, σχημάτιζαν επωδούς του Αρχιλόχου, κι ύστερα διαλύονταν, αφήνοντας μία μικρή σπίθα στην καρδιά μου, την ίδια που κάθε τόσο τινάζεται ίσαμε σήμερα: *φεψάλυξ*, που τη λέει κι ο ποιητής», ELITIS, O. (1993), p. 407.

⁷² «Και να βρίσκω βαθιά στην αγκαλιά σου / Κομμάτια πέτρες τα λόγια των Θεών / Κομμάτια πέτρες τ' αποσπάσματα του Ηρακλείτου», ELITIS, O. (2002), p. 213.

⁷³ «Helena de Creta, de frente y de costado» (*Los medio hermanos*): «Βρέξε βασιλικό τα χέρια σου να δροσιστώ σαν νά 'χω μες στα χάδια σου διαβάσει τις επιστολές του Παύλου», *Ibidem*, p. 339.

⁷⁴ «Incensar lo sublime», XXII: «Είναι φορές που βγαίνω στον αέρα λες και διαβάζω την *Ιλιάδα*», *Ibidem*, p. 541.

3.1.2.4. *La dialéctica lectura-escritura: una poética de la recomposición*

Ahondemos ahora un poco más en la dialéctica lectura-escritura que gobierna la poética elitiana. Según hemos visto a lo largo de los capítulos y las secciones anteriores, la concepción del mundo como texto configura toda forma de la experiencia *inmediata* como una lectura. Se trata, eso sí, de una lectura imposible —o, como adelanté más arriba, de una *lectura de lo imposible*— que suscita inmediatamente una (re)escritura orientada, antes que a una dilucidación efectiva del mensaje, a una reproducción de las mismas condiciones de imposibilidad de la lectura: el arte o la poesía constituyen, de este modo, una infinita reinscripción de lo *imposible*. Dicha dialéctica irreductible a un tercero (que habría de ser, indefectiblemente, la presencia del sentido que se pone en juego, *espectralizado*, en el proceso) parece definir, por lo tanto, el gesto *místico* (*heliotrópico*) que (des)articula la poética elitiana, y se halla imbricada indisolublemente con las diversas figuras del *hiato*, concebidas todas como la simultánea prescripción y resistencia de una lectura. El esquema sígnico que se prolonga por este procedimiento determina, como ya dijimos, una quiebra constante en el edificio de la realidad, conceptuada ya como signifiante y no como significado, además de un cuestionamiento de su estatuto ontológico. Dicho cuestionamiento se encuentra, para Elitis, entre las funciones primordiales de la poesía y del arte. Se trata, en el fondo, de una generalización del gesto griego: un exceso de la identidad que conduce a buscar la verdad, por medio de una lectura, en la trascendencia o alusividad de los objetos, y no en su mera contemplación como entes opacos en los que se detiene, satisfecho, el mecanismo de la significación.

Pero, como ha sucedido en tantas otras ocasiones, esta dialéctica no limita su radio de acción al ámbito del *contenido*. No es esto lo que *dice* la poesía de Elitis. La lógica de la escritura en su contraposición dinámica con la lectura se suspende, por el contrario, acaso con más razón que nunca, entre la técnica y el *tema*. Es ella, en realidad, la que inscribe y se inscribe (en) su poética. También la que se encarga de plegar definitivamente, con vistas a una redefinición de la operación crítica, lo estructural y lo temático, indiscernibles ya desde un punto de vista fenomenológico. Pero no sólo eso: actúa asimismo, desde el presunto *adentro* del texto, sobre el proceso de recepción, convertido ya en una prolongación en abismo de lo que aparentemente se está dilucidando *en el interior* de la obra. La dialéctica lectura-escritura, a la que el discurso *interpretativo* debe adaptarse renunciando ya a toda pretensión *propriadamente* hermenéutica, actúa así más allá del poema, *indecidiendo* los límites de lo textual y expandiendo su lógica a todos los estratos de la experiencia. El

esquema libidinal de la escritura incompleta o del cuerpo deseante se generaliza, pues, para reencantar el mundo.

¿Cómo se hace posible esto? Es preciso atender a la relación entre lectura y escritura en el seno de su dialéctica, sin olvidar en absoluto los sentidos *proprios* que dichos términos adquieren en la operación literaria, y que podríamos estar tentados de considerar ajenos a un análisis dirigido a dilucidar lo que sucede en el *interior* de un texto o un conjunto de textos. Dicho borde interior será precisamente demolido y desplazado, sometido a una permeabilización absoluta, por el procedimiento que pretendemos describir. La articulación entre lectura y escritura en la poética elitiana no posee el carácter de una alternancia o una sucesión. Responde más bien a la lógica heraclítea o hölderliniana del *ἐν διαφέρειν ἑαυτῶν*. En consecuencia, no se trata de un proceso a través del cual lo que es originalmente lectura del cosmos deviene de inmediato escritura para configurar por último una nueva lectura. Se trata por el contrario de una simultaneidad presente en cada uno de los dos gestos: todo leer, para Elitis, es escribir, mientras que todo escribir es leer. De ahí la resistencia de la escritura griega a cualquier forma de historicidad. En efecto, en la medida en que leer el texto enigmático del mundo se hace imposible por las singulares características que hemos glosado más arriba, su desciframiento comporta, sin distinciones ni escansiones epocales, una (re)escritura. De la misma manera, dado que toda la realidad se configura como un texto, ninguna escritura puede ser más que reescritura y, por tanto, una lectura dinámica y activa, una tentativa de desciframiento e interpretación resuelta no en una presencia, sino en nuevo estrato de textualidad. A la vez, escribir poesía en griego, según hemos venido subrayando, implica reproducir, en ese mismo instante, las condiciones de una lectura que volverá a contener una puesta en abismo de todos los estratos de esta dialéctica. Este juego indecible, sin origen ni *telos* definidos, cifra de una infinitud que sugiere una suerte de *teología del texto*, no se reduce, como ya he dicho, a una alegorización representada inocuamente en el poema. Se extiende también más allá de los tradicionales límites de la obra para contribuir a una reevaluación del oficio de escritor y de la recepción lectora. Se injerta, por decirlo así, en la realidad misma, diseminando la potencia de lo textual en dirección a la anterioridad y la posterioridad del poema, interminablemente diferidas. Escribir poesía es así, en opinión de Elitis, recomponer y expandir los materiales del cosmos (griego), que se ofrecen de manera efectiva a una lectura —lectura sin la cual no existiría la motivación literaria— y a un reordenamiento sintáctico a causa de su carácter alfabético. El tema o la representación quedan por tanto excluidos de la operación poética: sólo la escritura —y, en consecuencia, la lectura— se deja inscribir para señalar su propio pliegue. Una sintaxis se remarca en este proceso: de ahí que la elitiana sea, ante todo, una poética de la recomposición. ¿Dónde situar, de

esta manera, el origen de la obra? Si su creación no constituye más que una fase en la dialéctica misma que rige la naturaleza —una naturaleza textual y *autoconstruible* ya en los entramados de la luz, la transparencia o la *significancia*—, una prolongación de la *maquinalidad* que la inscribe (y que hace de ella, desde el principio, una *sobrenaturaleza*), el poema carecerá de límites efectivos: su fundación, imbricado como se halla en un engranaje de proliferación incontenible de la textualidad, no es propiamente datable; procede de la recomposición literal de otro poema —la naturaleza como *arte-facto* o construcción alfabética— en una operación de lectura-(re)escritura, y conduce, gracias al enigma hermenéutico que contribuye a perpetuar, a una nueva recomposición que ha de desplazar un poco más allá los límites del texto. El lector se hace partícipe activo del proceso. Su aproximación a la obra no puede ser ya neutral o meramente interpretativa, ni su recepción consistir en una simple confrontación con el borde exterior del poema. Éste, por el contrario, lo incorpora a su entramado —en ocasiones por medio de interpelaciones explícitas: «Amigo, tú que escuchas», en «Verbo, el oscuro», un poema donde la escritura adquiere toda su importancia— y le encomienda la expansión de su borde interior. Pues su lectura no escapa a la dialéctica elitiana: leer el poema es también (re)escribir o recomponer el cosmos, reescribir el texto, desentrañar la escritura rehaciéndola un poco más allá, según una lógica anagramática que se revelará literal en breve. El lector se enfrenta a una superficie impenetrable que le provoca: solicita un desciframiento cuya posibilidad ha excluido desde el origen mismo de su inscripción. En el caso de las palabras inexistentes o los neologismos empleados por Elitis, como veremos, el procedimiento se remarca nítidamente: el único resquicio para una lectura es entonces imitar la operación combinatoria llevada a cabo por el poeta y reescribir dichos términos en busca de un sentido que la acumulación signica aleja cada vez más. El lector asiste, en cualquier caso, a un reordenamiento efectivo del cosmos: la articulación de los objetos, la estabilidad de lo real, los límites de lo cognoscible, quedan alterados en el inofensivo gesto de una lectura que ha devenido ya construcción de trascendencia: el *heliotropismo*, la reinscripción de lo absoluto o de lo *imposible* que ha suscitado la escritura del poema en su contemplación inextricable sobre la naturaleza-texto, se reproduce ahora en él gracias a la obra. Obedeciendo a dicha llamada de la alteridad que se *re-vela* en el texto literario —que es, como concluimos antes, el *objeto* único de lectura—, el lector experimenta asimismo una conmoción del *lugar*, de su *lugar*, y es compelido a una búsqueda, en el exceso de su identidad, de aquello que se *re-trae* en el poema. Dicha búsqueda, huelga decirlo, adquirirá nuevamente el formato de una acumulación de signos o imágenes —una prolongación pues de los bordes del texto y de la representación—

que reforzará el *heliotropismo* y re-producirá una vez más, *maquinalmente*, la posibilidad del absoluto o lo sagrado como enigma y efecto de escritura.

No podemos dejar de observar en esta *poética de la recomposición* un eco cabalístico. Según la Torá y sus comentaristas, de hecho, la Creación tuvo lugar gracias al ensamblaje y la inscripción de las letras hebreas llevado a cabo por Dios. El mundo es, por consiguiente, el efecto de una lectura-reescritura de la Torá superior que el Creador contemplaba mientras lo construía minuciosamente. En el «Génesis» del *Axion Estí*, glosa *helenizante* de ese mito cosmogónico judeocristiano, contemplamos de hecho una primera aparición del esquema en el trazo escritural del mundo que el Poeta-Dios acomete. La insistencia en los nombres, en el trazado manual, en la inscripción y el tallado, sugieren un escenario creacional más próximo a las prolijas exégesis cabalísticas del *Génesis* bíblico que a la tradición cristiana y ortodoxa al respecto. Si tenemos en cuenta además que, según hemos aclarado en capítulos anteriores, el comienzo del «Génesis» y su configuración del mundo presentan más bien el aspecto de un *reorigen* que de un nacimiento absoluto, podemos rastrear en él una primera manifestación de la poética de la recomposición.

Como he señalado en otra parte, la lectura constituye uno de los puntos de partida del proceso creador en el «Génesis». Un texto preexistente se antepone pues como origen de la experiencia —que jamás se libera de uno u otro estrato de textualidad— a la escritura que poco a poco va a configurar el cosmos sobre el que el Poeta ha de ejercer su poder. La naturaleza se construye, por tanto, después de una lectura: una lectura del cuerpo —las entrañas del sujeto— que contiene ya la marca que lo interroga y lo incita a escribir para dar el sí. Se trata del trazo que precede al resto de trazos: la transcripción del universo en las vísceras del Poeta, que ejerce una llamada irrenunciable a la lectura-escritura desde la cual serán compuestos el mundo y el poema. Como si se tratara de la anterioridad indecible de la transparencia y la luz griegas, esta huella de un texto —ya borrado y aún por escribir— aparece para comprometer el gesto griego de la poesía, de la proliferación incontenible de la *significancia* y la textualidad, y para diferir un origen puro que deviene, una vez más, imposible. Aceptando el cumplimiento de este doble proceso que el poema va a tematizar seguidamente sin la menor escansión —el desenvolvimiento de su escritura se corresponde por entero con el trabajoso desciframiento de la marca: todo el *Axion Estí* es la glosa de una lectura imposible—, el Poeta firma el pacto y se somete a la lógica del deseo que ha quedado inscrita en su cuerpo: a través de la multiplicación de los nombres buscará en vano el Nombre que lo ha marcado⁷⁵, a través de la recomposición escritural del *himen* buscará en vano rasgar el *himen* que lo separa del

⁷⁵ Hablo, por supuesto, del esquema judío de la circuncisión y sus implicaciones hermenéuticas.

goce y de la presencia de esa Grecia total que se ha retraído, llamándolo, en la incisión de sus entrañas. La lectura del cuerpo deseante significará, así, su reescritura: la continuidad del deseo que ha de dibujar *heliotrópicamente* Grecia y el absoluto. Como ha dicho Peter Mackridge en alusión al contemporáneo poema «Autopsia» (*Seis y un remordimientos por el cielo*), basado también en una autocontemplación descifradora, escribir el cuerpo es escribir el paisaje⁷⁶. Cabe añadir que leer el cuerpo es también escribir el paisaje, y viceversa: todas las combinaciones son aquí posibles. Lo importante, en cualquier caso, es que de la confrontación con la inscripción primordial surge no un conocimiento o un sentido presente, sino una pulsión de mimesis que ansía reproducir antes que nada el enigma que (no) se deja leer en ella: las manos del Poeta-Dios, el *alter ego* del narrador y sujeto de la marca, trazan el texto del mundo a través de infinitas incisiones y hendiduras. No resulta difícil suponer que algunas de estas incisiones están constituidas por los nombres griegos que van a ir configurando el *cosmos textual* del poema. Se trata incluso de sellos que cierran por los costados, abriéndolos al mismo tiempo en las hendiduras de los trazos, los bordes del mundo griego. Esta dialéctica cierre-apertura, paralela a la que existe entre lectura y escritura, se manifiesta en los blancos que, según vimos en un capítulo anterior, se inscriben sin cesar para borrar otros signos y ofrecerse a la vez como superficies futuras de inscripción. En ellos, suspendidos entre la técnica y el contenido, se remarca el filo simultáneo entre lectura y (re)escritura, a la par que se configura Grecia como un juego de palimpsestos por completo coherente con este esquema. Un primer ejemplo de inscripción ambivalente o indecible —la indecidibilidad determina en todas sus fases esta dialéctica— es la línea del horizonte que surge al final del primer himno («La línea del horizonte brilló / visible y densa e impenetrable»⁷⁷), para a un tiempo sellar el cosmos griego y abrirlo en una promesa de luz hacia sus futuras inscripciones sucesivas. La *revelabilidad* se revela como un espaciamento (cualidad eminentemente escritural) del sentido por venir, pero también es garantía y sostén de su misma posibilidad. La impenetrabilidad y densidad de dicha línea, que se define pues como un trazo —respuesta primera a los signos inextricables impresos en las entrañas del Poeta—, nos remite asimismo a la indescifrabilidad de toda lectura, y nos fuerza a un desplazamiento lateral, *interno*, sobre el cual proliferarán desde este instante las incisiones y las escrituras⁷⁸. Lo demuestra enseguida el himno segundo,

⁷⁶ Cfr. MACKRIDGE, P. (1997), p. 116.

⁷⁷ «Η γραμμή του ορίζοντα έλαμψε / ορατή και πυκνή και αδιαπέραστη», ELITIS, O. (2002), p. 122.

⁷⁸ Además, por supuesto, de emblematicar a la perfección el pliegue que implica esta lógica de la dialéctica lectura-escritura. El borde interior de la obra y del cosmos que se configura en ella es también el punto de partida para su constante reescritura: la raya horizontal del día que hará repartir el mundo —el texto— una y otra vez.

que comienza con el Poeta-Dios inscribiendo con sus manos, al más puro estilo del relato cosmogónico de la Cábala, los signos que conformarán el universo material del poema. Son signos —acaso las letras griegas que componen los nombres en los cuales se basará, en última instancia, dicho universo material— ensamblados unos dentro de otros, lejos de toda linealidad alfabética, como si quisiese remarcarse ya la construcción en palimpsesto que se irá justificando en el propio desarrollo de la obra: «con el dedo trazó las lejanas / líneas / subiendo unas veces con agudeza / y otras más abajo con suaves curvas / una dentro de otra»⁷⁹. Es difícil no ver en esta incisión y sellado escritural del cosmos y del texto, teniendo en cuenta además las concepciones elitianas sobre la lengua y su participación en el entramado de lo natural, un trasunto de la reelaboración cabalística del *Génesis* en obras tempranas como el *Sefer Yetsirá* (*El libro de la formación*, siglos VI-VII)⁸⁰. Allí, Dios creó el mundo con «ventidue lettere: le incise, le intagliò, le soppesò, le permutò, le combinò e con esse formò l'anima di tutto il creato e l'anima di tutto ciò che è formato e di tutto ciò che è destinato a essere formato»⁸¹. Todo está, pues, compuesto de trazos y manipulaciones sgnicas que ponen el acento, como en el *Axion Estí*, en la densidad y la materialidad de letras y nombres⁸². Reescritura de la Torá o del Nombre de Dios, la realidad se convierte para los judíos en un inmenso texto compuesto con los materiales de su propia lengua. Así sucederá, según hemos visto ya, en el *Axion Estí*, verdadero catálogo de nombres que preceden a los objetos que designan o, mejor aún, se identifican enteramente con ellos. Dichos nombres sellan los límites siempre provisionales de una realidad particular, la griega, de la misma manera en que el *Sefer Yetsirá* afirma que Dios selló las cuatro direcciones del espacio con palabras compuestas de grandes letras hebreas⁸³: «Después más indolente / las colinas las pendientes / otras veces con la mano lenta en reposo / los valles las llanuras / y de pronto otra vez rocas salvajes y desnudas / impetuosos impulsos / Se detuvo un momento a meditar / algo difícil o algo elevado: / el Olimpo, el Taigeto»⁸⁴. Los

⁷⁹ «Με το δάχτυλο έσυρε τις μακρινές / γραμμές / ανεβαίνοντας κάποτε ψηλά με οξύτητα / και φορές πιο χαμηλά οι καμπύλες απαλές / μία μέσα στην άλλη», *Ibidem*, p. 122.

⁸⁰ El *Sefer Yetsirá* es una obra de la mayor importancia en el nacimiento de la Cábala medieval, acaso su libro fundacional. Su prolijo relato de la Creación divina por medio de las letras hebreas sirvió de modelo a gran parte de la mística judía posterior, ésa que propiamente llamamos Cábala a partir del siglo XII. De hecho, pocos son los cabalistas que no compusieron un comentario al *Sefer Yetsirá*, todo un género a lo largo de la Edad Media.

⁸¹ BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 38.

⁸² Permutaciones y combinaciones podemos encontrar en el «Génesis» elitiano en el himno quinto, en el pasaje de los anagramas, que analizaremos más adelante y que remarca la reescritura o reenigmatización de los signos como cometido principal de la poesía.

⁸³ Una idea semejante en otro texto temprano, el *Alfabeto de Rabí Aqiva* (siglo IX), cfr. *Ibidem*, p. 115.

⁸⁴ «Υστερα πιο νοηελικά / οι λόφοι οι κατωφέρεις / άλλοτε και το χέρι αργό σε ανάπαυση / τα λαγκάδια οι κάμποι / κι άξαφνα πάλι βράχοι άγριοι και γυμνοί / δυνατές πολύ παρορμήσεις / Μία

nombres de los montes aparecen junto a los mismos montes, o quizá cabría decir que los hacen aparecer bajo la forma de escritura, junto con otros elementos que siempre el dedo del Poeta-Dios —y no su voz, según la tradición preferida por el cristianismo y por el *vates* romántico— arrastra y recompone: islas, fuentes, molinos, cúpulas, que constituyen, sintomáticamente, el marco del cosmos y del poema: «*Virtud con los cuatro ángulos rectos*»⁸⁵. También efectúa una diseminación literal de los signos, que en los nombres de plantas y flores resulta a la par efecto de escritura y alusión a la siembra, y reduplica en sus pétalos el esquema de la marca, reproduciendo una vez más la huella que, impresa en las entrañas del sujeto, ha dado (*re*)origen a todo y lo mantiene abierto a la circulación hacia *otro lugar*, hacia una alteridad que prolonga la configuración del universo textual como cuerpo deseante: «y dándose la vuelta sobre sí mismo con las manos abiertas sembró / verbascos azafranes campanillas / estrellas de la tierra de todas las especies / con un pétalo horadado para marcar su origen / y supremacía y fuerza»⁸⁶. La *significancia*, así como la ligazón al misterio de una pertenencia griega —la conexión indecible garantizada por el *estigma*, el carácter de Anunciación que se reclama en *María Nefeli* para toda la realidad—, se introducen a través de esta perforación en los pétalos de las flores, que hemos de considerar el emblema de una estructura generalizada en el universo en construcción.

En el himno tercero se reconoce la vinculación entre las nuevas escrituras trazadas ahora sobre el mar —los nombres de las islas— y el sujeto de entrañas ilegibles, a cuya imagen y semejanza —como si se tratara, pues, de una reescritura— se configuran los mundos nacientes y los nombres que multiplican el espaciamento de una lectura irreductible en el adensamiento de los signos: «Y en medio de él sembró mundos pequeños a mi imagen / y semejanza: / Caballos de piedra con la crin erguida / y serenas ánforas / y lomos curvos de delfines / Íos Síkinos Sérifos Milos»⁸⁷, a lo cual se añade inmediatamente una reflexión sobre los nombres y las palabras griegas como apertura a lo *otro*, indecidibilidad entre causa y efecto y posibilidad de quiebra de la opacidad de lo real que se instituye en espacio de *revelabilidad* y fundación, en definitiva de *reorigen* (no es casual que la metáfora las haga coincidir con una golondrina que, esta vez sí, hace verano o, más bien, primavera): «Cada palabra una golondrina / que te traiga la primavera en medio del

στιγμή που εστάθηκε να στοχαστεί / κάτι δύσκολο ή κάτι το υψηλό: ο Όλυμπος ο Ταΰγετος», ELITIS, O. (2002), p. 123.

⁸⁵ «*Αρετή με τις τέσσερις ορθές γωνίες*», *Ibidem*, p. 123.

⁸⁶ «Και στροφή γύρω του κάνοντας μ' ανοιχτές παλάμες έσπειρε / φλόμους κρόκους καμπανούλες / όλων των ειδών της γης τ' αστέρια / τρυπημένα στο ένα φύλλο τους για σημείο καταγωγής / και υπεροχή και δύναμη», *Ibidem*, pp. 123-124.

⁸⁷ «Και στη μέση της έσπειρε κόσμους μικρούς κατ' εικόνα / και ομοίωσή μου: / Ίπποι πέτρινοι με τη χαίτη ορθή / και γαλήνιοι αμφορείς / και λοξές δελφινιών ράχες / η Ίος η Σίκινος η Σέριφος η Μήλος», *Ibidem*, p. 124.

estío” dijo»⁸⁸. Pero, enseguida, enumerando los elementos que habrán de constituir el cosmos griego, volvemos a pasar del ámbito de la escritura fundante al de la imposible lectura: «Y ancho sobre ti el cielo / para que leas tú solo el infinito»⁸⁹. Leer el infinito es, como ya hemos dicho, leer sin fin, someterse a un desplazamiento tropológico sin *telos* que multiplica en este mismo acto arquetípico la necesidad inclausurable de una escritura. Leyendo el infinito leemos *lo imposible*, el absoluto que se difiere siempre más en el espaciamiento de unos signos que se adensan, pero también el blanco o la nada que fundan la escritura como espacio de *revelabilidad* y promesa. Una nueva inflexión en la dialéctica que estamos repasando conduce al poeta a reescribir ante esta enésima resistencia al desciframiento lineal o teleológico: el vacío del absoluto, su ausencia en el tránsito de una mirada que no ha conseguido detenerse en ningún objeto que pudiera conceptuarse como tal, desencadena una vez más la *poiesis* —dada la inexistencia de objeto alguno que re-presentar— y logra que sean ahora los propios ojos del sujeto, y no las manos del Poeta-Dios, los que diseminan nombres y escrituras en la contemplación del horizonte. Es más: la emisión de la semilla a través de la mirada comporta la roturación del silencio —proceso que ya no nos cuesta demasiado entender como el efecto escritural de una lectura— para abrir en su incisión, ya sígnica, el espacio a una futura inscripción de la voz oracular de la naturaleza, una voz que se expresará, como vimos en «Antes que nada, la poesía», en griego. No es difícil colegir que su condición profética concederá a esa voz el carácter de una anticipación de la realidad, acaso incluso de su producción, y por tanto hará de la escritura griega —prometida aquí por enésima vez como un suceso por venir— una dimensión no mimética que volverá a suscitar, irremediablemente, la acumulación de nuevas textualidades en su imposible dilucidación. ¿Cómo no concebir lo oracular como un contacto con el misterio y la alteridad y, en consecuencia, como una transmisión de lo *imposible*? Ése parece ser el valor de la escritura natural que se espera sobre el surco del silencio: «Y mis ojos lanzaron la semilla / recorriendo más veloces que la lluvia / las miles de hectáreas intactas / Chispas enraizando en la tiniebla y chorros de aguas repentinas / Roturaba el silencio para depositar / simientes de fonemas y dorados brotes de oráculos»⁹⁰.

Nueva inflexión circular o pliegue del texto, el Poeta encuentra acto seguido su identidad en los signos que acaba de emitir, sílabas que lo escriben a la par que lo leen y, sobre todo, lo envuelven en las hebras del poema para *indecidir*

⁸⁸ «“Κάθε λέξη κι από ’να χελιδόνι / για να σου φέρνει την άνοιξη μέσα στο θέρος” είπε», *Ibidem*, p. 124.

⁸⁹ «Και πλατύς επάνου ο ουρανός / για να διαβάξεις μόνος σου την απεραντοσύνη», *Ibidem*, p. 125.

⁹⁰ «Και τα μάτια μου έριξαν τη σπορά / γρηγορότερα τρέχοντας κι από βροχή / τα χιλιάδες απάτητα στρέμματα / Σπίθες ρίζα μες στο σκότος πιάνοντας και νερών άξαφνων πίδακες / Η σιγή που εκχέρσωνα για ν’ αποθέσω / γόνους φθόγγων και χρησμών φύτρα χρυσά», *Ibidem*, p. 125.

definitivamente el origen de la textualidad. ¿Quién escribe, pues, a quién? Incluso, ¿quién no es escrito —y leído, por consiguiente— por una instancia *interior* al entramado de la textualidad? No parece quedar espacio en esta lógica para un *afuera* del texto, visto que el poeta, el autor que lo produce, se halla imbricado asimismo en la dialéctica entre lectura y (re)escritura que lo determina: «El espárrago la escarola / el perejil rizado / el jengibre y el pelargonio / el rábano y el hinojo / *Las sílabas secretas en que me afanaba por articular mi identidad*»⁹¹. El Poeta-Dios felicita enseguida, de hecho, al poeta por haber aprendido a leer. Se diría que ha sido su primer gesto autónomo de inscripción el que le ha concedido definitivamente esta capacidad, puesta en duda en el primer himno ante el enigma de los signos impresos en sus entrañas. Debe, no obstante, persistir en ella manteniendo, contra lo que pudiera deducirse del *aprendizaje*, su impermeabilidad: ha de extender, incluso, el esquema de la lectura a todos los objetos de la realidad —confiriéndoles un valor *sígnico*—, pero sobre todo debe ahondar en lo insignificante, aquello que sigue sin conducir de modo recto hacia un significado; debe generalizar, como misión poética fundamental, el esquema de la *significancia* que hace del mundo un conglomerado de *texturas* a través del cual se entra en contacto con lo Abierto y se reescribe, por medio de una lectura vacía, la posibilidad misma de la sacralidad o el absoluto: «“Bravo”, me dijo, “sabes leer / y aprenderás muchas más cosas / si profundizas en lo Insignificante”»⁹². De ahí procede acaso el pasaje que abre el himno quinto, donde una serie de muchachas oníricas —lo veremos después con mayor detenimiento— inscriben con tiza blanca sobre blanco una serie de palabras enigmáticas (así las llama el poeta) que resultan ser anagramas. En ninguna parte como en ellos el esquema lectura-escritura adquiere un carácter tan simultáneo y manifiesto: leer el anagrama, como ya he dicho, implica reescribirlo, recombinar sus letras para producir un nuevo significante que lo dilucide. Pero estos signos misteriosos han surgido ya de una comprensión de otro lenguaje, por consiguiente de otra lectura: la que emiten las olas y los árboles, como hemos visto en diversas ocasiones. Pues los anagramas se escriben en el seno de un sueño después de que el poeta admita en el primer verso del himno: «Después comprendí el murmullo de las olas y el largo interminable susurro de los árboles»⁹³. Se diría en consecuencia que esa recomposición verbal, acaso la técnica con la que opera la poesía a todos los niveles, es la enésima transcripción o traducción de un enigma: el que se da a leer en la

⁹¹ «Νά το σπαράγγι νά ο ριθιός / νά το σγουρό περσέμολο / το τζεντζεφύλλι και το πελαργόνι / ο στύφνος και το μάραθο / *Οι κρυφές συλλαβές όπου πάσχιζα την ταυτότητά μου ν’ αρθρώσω*», *Ibidem*, p. 125.

⁹² «“Εύγε” μου είπε “και ανάγνωση γνωρίζεις / και πολλά μέλλει να μάθεις / αν το Ασήμαντο εμβαθύνεις”», *Ibidem*, p. 125.

⁹³ «Υστερα και τον φλοίσβο ενόησα και τον μακρύ ατελείωτο ψίθυρο των δέντρων», *Ibidem*, p. 127.

escritura de la naturaleza, traducción a su vez del que se halla inscrito en las entrañas del sujeto; el procedimiento en abismo no podría detenerse. En tal sentido hemos de entender, en mi opinión, la presencia de este pasaje justo después de que el Poeta haya culminado su aprendizaje de la lectura: aprender a leer en este cosmos griego no es exactamente aprender a extraer un sentido, sino aprender a desencadenar recurrentemente un mecanismo de creación proliferante y *poiética* que elude toda clausura de sentido y toda tentación de *telos*. Es aprender a acumular una nueva escritura, una nueva permutación sintáctica de lo real, sobre cada uno de los signos que se ofrecen a la mirada y a la extricación. Ello queda finalmente de manifiesto en el himno séptimo, el último del «Génesis», cuando ante la inminente llegada del mal, el significado, y la linealidad teleológica, el Poeta-Dios ejecuta su último acto creacional: la inscripción, a la vez en el cuerpo del hombre y en la tierra, de una serie de vacíos abiertos a la espera de un *otro*, vacíos que prolongan la pulsión deseante que ha de mover a un cosmos verdaderamente poético: «Hacia donde ninguno alcanzaba a ver / con las manos por delante / inclinándose / preparó los grandes Vacíos en la tierra / y en el cuerpo del hombre: / el vacío de la Muerte para el Niño Por Venir / el vacío del Asesinato para el Juicio Justo / el vacío del Sacrificio para la Recompensa Equitativa / el vacío del Alma para la Responsabilidad del Otro»⁹⁴.

Desde este punto de vista, cabe ver en «La Pasión» una respuesta a estos vacíos bajo el formato habitual: el de una reordenación de las letras del helenismo, mezcladas y confundidas a causa de la llegada de la historia. Ártemis Leondí ha señalado, de hecho, que toda esta sección, llena de referencias intertextuales en la estructura y el contenido, consiste en la relectura, desde presupuestos teóricamente modernos, de una larga serie de textos griegos de todos los períodos: la Biblia, Homero, los himnos bizantinos, las canciones tradicionales, la poesía de Dionisios Solomós o las prosas de Macriyanis⁹⁵ son aquí reescritos —y *revividos* poéticamente en la semificticia peripecia del Poeta y de la raza— con la esperanza de restaurar las condiciones (*sobre*)naturales del helenismo. En cualquier caso, nunca deja de haber texto —aquí el Texto sagrado del *corpus* literario griego— en las bases de la construcción del poema y, paralelamente, del mundo. La verdadera amenaza para la grecidad, de hecho, es que su superficie *atópica* pierda su (i)legibilidad, y el traspaso de la *significancia* quede interrumpido. Es lo que parece denunciarse en el salmo decimocuarto, el mismo en el que se afirma que la sensatez de los hombres —el racionalismo occidental que decretará enseguida la precisa e ineludible disección del

⁹⁴ «Κατά κει που δεν έσωνε κανείς να δει / με τα χέρια εμπρός του / σκύβοντας / τα μεγάλα ετοίμασε Κενά στη γη / και στο σώμα του ανθρώπου: / το κενό του Θανάτου για το Βρέφος το Ερχόμενο / το κενό του Φονικού για τη Δικαία Κρίση / το κενό της Θυσίας για την Ίση Ανταπόδοση / το κενό της Ψυχής για την Ευθύνη του Άλλου», *Ibidem*, p. 131.

⁹⁵ Cfr. LEONDÍ, Á. (1998), pp. 325-326.

signo en significante y significado, así como la conversión del lenguaje en mero instrumento del conocimiento *lógico*— ha amurallado los costados del mundo. Si esa opacidad es una de las cifras de la catástrofe del helenismo y de la poesía, que han de practicar sobre los muros la hendidura que descerraje definitivamente la realidad, no lo es menos la pérdida de la apertura hermenéutica que antes presentaban los objetos⁹⁶. Ante la retirada de los componentes fundamentales de la grecidad, una estrella de mar ha quedado indescifrada, la cadena lectura-escritura se ha interrumpido: «¡Se han ido / y en los ojos de las profundidades la estrella de mar ha quedado indescifrada!»⁹⁷. Urge, pues, y ése es el objetivo primordial de «La Pasión», restaurar la secuencia y limpiarla de residuos que puedan opacar el canal transparente sobre el que se produce. El trazo de las palabras *Ἀξιον Ἐστί* sobre la piedra, en el último salmo, sancionará, de nuevo mediante una inscripción sobre el cuerpo de la realidad, el regreso de la textualidad en abismo que «El Gloria» se encargará de consagrar definitivamente. Lo hará precisamente comenzando su glorificación por ellas, por la confrontación con unos signos trazados manualmente sobre una superficie en general opaca que son a la par su origen —una vez más diferido e *ilocalizable*, texto antes del texto, sin gesto presente o mimetizable de inscripción— y su materia; el pliegue vuelve, por tanto, a producirse, excluyendo todo *afuera* en la multiplicabilidad de lo textual: «Loada sea la luz y la primera / plegaria del hombre grabada en la piedra»⁹⁸.

La teoría de la recomposición como cometido principal del poeta, de estirpe principalmente surrealista, se imbrica en esta dialéctica lectura-escritura y contribuye a complicar el juego elitiano con los estratos textuales de que está compuesta la realidad. La obra, como venimos viendo, desborda todos sus límites y se extiende a la totalidad del mundo: el poeta tiene, por tanto, que trabajar con unos materiales de construcción que exceden la mera manipulación inocua del lenguaje. La perspectiva

⁹⁶ Grecia, la *restancia* oriental y el *hiato* que representa como reacción y alternativa a la clausura occidental y a la *desacralización*, desaparece o queda reducida al mínimo cuando se pierde la capacidad general de leer, especialmente en griego. En el poema «A la luna de Mitilene» se dice que el poeta-niño sufría porque «ya nadie nadie / sabía leer el paraíso» («πια κανείς κανείς / Ν' αναγνώσει δε γνώριζε Παράδεισο», ELITIS, O. (2002), p. 334), lo cual quiere decir, como venimos viendo, que ya nadie sabía escribirlo o (re)componerlo. Un mundo apoético es pues un mundo en el que no se sabe ejecutar el gesto de lectura-(re)escritura (en griego) con el fin de operar una reordenación del cosmos que lo haga acorde con nuestros deseos. En «La almendra del mundo», tras haberse lamentado porque nadie responde a sus gritos en griego, nadie conoce, pues, ya, la lengua, el poeta añade que tampoco queda nadie que sepa escribir en su alfabeto (nadie ya sabe «cómo y por dónde se apoya la omega en la alfa»: «πώς κι από πού ακουμπάει τ' ωμέγα στο άλφα», *Ibidem*, p. 466), de ahí la incapacidad humana absoluta de nuestro tiempo y de ahí, en especial, la necesidad de su propio concurso: él es el único que, con su combinatoria, puede mantener la esperanza de una *resacralización* y de una restauración de la plena *habitabilidad de lo humano*.

⁹⁷ «Φύγανε / και στα μάτια μέσα των βυθών ανερμήνευτος έμεινε ο αστερίας!», *Ibidem*, p. 160.

⁹⁸ «Ἀξιον Ἐστί το φως και η πρώτη / χαραγμένη στην πέτρα ευχή του ανθρώπου», *Ibidem*, p. 172.

profética de la poesía, siempre presente en Elitis a pesar del poder concedido a lo textual, se refuerza aquí con un sentido performativo del quehacer poético. Si el alfabeto *es* el mundo, si es al menos *un* mundo, el griego, y si a la vez el mundo es un alfabeto o un texto, toda manipulación de las letras, toda alquimia verbal, supondrá a la vez la ejecución de una sintaxis cósmica de consecuencias tangibles sobre la realidad. Escribir poesía, así, es reescribir el mundo o, sobre todo, reescribir Grecia, cuyo carácter sígnico y compositivo, verdadera poesía en marcha sobre la que el poeta debe intervenir para prolongar su hechizo y garantizar su inagotable reproductibilidad, hemos resaltado ya. Ideograma o conglomerado de elementos susceptible de ser descompuesto y recompuesto («Si descompones Grecia, al final verás que te quedan un olivo, una viña y un barco. Lo cual significa: con otro tanto, la reconstruyes»⁹⁹) gracias a sus constituyentes —que funcionan así como letras o fonemas distintivos—, Grecia es ante todo un texto *autoconstruible* o una codificación precisa que sólo la acción poética puede reproducir y prolongar. El poeta se inserta *in medias res* en este entramado escritural en constante producción y reordenación para imitarlo en su fabricación maquinal e iterativa de *enigma* o ilegibilidad gracias a una combinatoria paralela: la de los signos lingüísticos que establecen con la realidad una relación de absoluta identidad. De este modo se preserva el gesto griego, la *restancia* que la historia va progresivamente diluyendo y que ha conducido en el presente a que nadie, como vimos en el capítulo anterior, entienda los gritos que en esa lengua profiere ya el poeta. Reconstituir el tejido de la grecidad por medio de la combinatoria poética implica pues una tarea casi mesiánica: la preservación de toda posibilidad oriental de *resacralización* en nuestros días, lo que equivale a decir la garantía de funcionamiento del automatismo de lo religioso, la generación de un espacio de *revelabilidad* o adviento que pueda prometer y fabricar simultáneamente el absoluto.

Pero escribir *en griego*, con lo que eso supone en cuanto a la prescripción de una estética que surge, también, de la lengua, significa asimismo conocer Grecia en sus más diversas facetas históricas y espirituales. Todo lo que ella es, de hecho, se encuentra reunido como en un punto (*stigmé* o *stigma*) en los signos que la representan, sea el ideograma que es capaz de constituir por sí misma, o el alfabeto que se corresponde de manera exacta con su materialidad. Escribiéndola, en consecuencia, la leemos, como si cada uno de sus signos alfabéticos constituyera un *aleph* borgiano capaz de mostrarnos la complejidad de su universo sin el baldón de la sucesividad temporal y la estratificación histórica. Desde cualquiera de las letras que configuran su textualidad podemos acceder, según la lógica del *reorigen* disperso en

⁹⁹ «Incensar lo sublime», XIV (*El Pequeño Nautilo*): «Εαν αποσυνδέσεις την Ελλάδα, στο τέλος θα δεις να σου απομένουν μία ελιά, ένα αμπέλι κι ένα καράβι. Που σημαίνει: με άλλα τόσα την ξαναφτιάχνεις», *Ibidem*, p. 514.

la escritura que hemos analizado capítulos atrás respecto a «El Gloria», a la totalidad rizomática del texto, que sin embargo mostrará siempre una carencia que nos llama a suplir acrecentándolo. Dada su irreductibilidad al logos y a los intentos *tópicos* de catalogación deudores del proyecto de la Enciclopedia y su pretensión de exhaustividad —así como de su concepción teleológica e instrumental del lenguaje—, Grecia no es cognoscible por medio de los saberes clásicos (la Geografía, la Historia Natural, la Historia o la Lingüística), sino únicamente a través del dominio de la lectura y la escritura, ejercidas indistintamente sobre el alfabeto o sobre la gramática natural de las sensaciones: «Después de enamorarme y habitar durante siglos en el mar aprendí a leer y escribir / De modo que ahora puedo a gran profundidad hacia atrás las sucesivas generaciones igual que empieza un monte antes de que termine el otro / Mirar Y hacia delante igual»¹⁰⁰. Pasado y futuro se equiparan en este fresco hecho de capas sucesivas (de nuevo el palimpsesto del *Axion Esti*) que es Grecia¹⁰¹, y la escritura adquiere no sólo el valor de una lectura, sino también un carácter adivinatorio que la convierte, antes que nada, en Anunciación.

Es imposible por lo tanto una confrontación pasiva con la naturaleza griega. El poeta debe ejercer con sus armas una recomposición que se inscribe en el eje mismo de su poética. No se trata sólo de dar cuenta de las imágenes acumuladas en el fresco, ni mucho menos de segmentarlas para *esclarecer* de manera precisa cuáles son los componentes del helenismo. Se trata, ante todo, de recombinarlas y añadir nuevas capas que la *inmunicen* contra la amenaza de un borrado total. El fresco o el texto, así como la propia naturaleza, deben adensarse, reconstruidos según una lógica anagramática que no hace sino multiplicar la necesidad hermenéutica de una lectura que se revelará siempre (de lo) imposible y exigirá una nueva reescritura, hasta el infinito. La combinatoria lingüística que Elitis aplica en sus poemas y que analizaremos más adelante se convierte aquí en una combinatoria de lo natural ejercida a través de la técnica poética. Los límites vuelven a suspenderse, y lo sintáctico prima nuevamente por encima de lo semántico. Nunca ha dejado, en realidad, de hacerlo. Elitis reconoce, de hecho, que sus abundantes *collages*, cultivados desde muy pronto y reunidos en varios volúmenes que críticos sagaces como Elena Cutriano no han dejado de considerar parte inseparable de su obra poética, responden a la misma técnica combinatoria que sus poemas —técnica

¹⁰⁰ «El fresco» (*El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*): «Έχοντας ερωτευθεί και κατοικήσει αιώνες μες στη θάλασσα έμαθα γραφή και ανάγνωση / Ωστε τώρα να μπορώ σε μεγάλο βάθος πίσω τις γενιές απανωτές όπως αρχίζει ένα βουνό προτού τελειώσει το άλλο / Να κοιτάζω Και μπροστά το ίδιο», *Ibidem*, pp. 213-214.

¹⁰¹ También en el poema «Un regalo, un poema de plata», del mismo libro, se alude a Grecia como un «fresco de capas sucesivas» cuya restauración, en este caso es probable que con el objeto de eliminar los añadidos extranjeros o discordantes con la expresividad griega, implica el riesgo de ir a la cárcel. Es preciso leer este texto, no obstante, en el marco de la Dictadura de los Coroneles.

heredada, en ese sentido, de la imagen surrealista y su puesta en contacto de realidades alejadas—, si bien aplicada, se diría, a unidades superiores: los objetos del mundo, que no dejan de ser las letras de un alfabeto cósmico. Los *collages* constituyen, así, otro modo de escritura que puede decirnos muchas cosas sobre su poesía, y en especial sobre su poética de la recomposición, tal como él mismo explica en la prosa «Las co-imágenes»: «Mi intención [en los *collages*] no era jugar; era transcribir mi poética en un territorio apartado de los clavos de la cruz del lenguaje. Y, con el experimento que hice, me pareció que quizá tenía en las manos la llave adecuada. Muchos de mis antiguos anhelos empezaron poco a poco a emerger a la superficie, con otra clase de exigencias, desde el fondo de mis poemas»¹⁰². Los *collages* no son, pues, un divertimento paralelo a la actividad literaria o un mero complemento de los poemas: son una exacta traducción del gesto que recorre estos últimos, una plasmación de su poética hecha con materiales diferentes a los lingüísticos pero cuyo comportamiento, a fin de cuentas, resulta semejante. Elena Cutrianu, que ha analizado el concepto elitiano de recomposición —especialmente en sus dimensiones técnicas y formales¹⁰³—, ha aludido naturalmente a los *collages*, y ha puesto de manifiesto las raíces surrealistas de esta concepción de la actividad del artista como desmenuzador de la realidad que más tarde la recompone según los parámetros de la superrealidad. El *collage*, fruto de las vanguardias primiseculares y practicado profusamente por los pintores surrealistas, implica una descontextualización y aislamiento de la imagen para recombinarla después en un contexto nuevo, a menudo sorprendente o desacostumbrado¹⁰⁴. No otra es la operación que se aplica a las letras del alfabeto griego, otro elemento que Elitis concibe de manera predominantemente visual —incluso, desde este punto de vista, *alingüística*—, en los numerosos anagramas o permutaciones que encontramos en sus poemas: las letras son aisladas de las secuencias portadoras de sentido —lo veremos en especial en el poema «Verbo, el Oscuro»— y seguidamente reordenadas o recombinadas en unidades nuevas, casi siempre vacías de significado. Se convierten, de este modo, en la incitación a un desciframiento, a una nueva recomposición particular en la lectura —en la recepción— que imite el gesto creativo

¹⁰² «Σκοπός μου δεν ήταν να παίξω· ήταν να μεταγράψω την ποιητική μου σ' ένα επίπεδο αποσπασμένο από τους ήλους του σταυρού της γλώσσας. Και μου φάνηκε, με το πείραμα που έκανα, ότι κρατούσα ίσως στα χέρια μου το κατάλληλο κλειδί. Πολλές παλιές μου ορέξεις άρχισαν σιγά σιγά, με άλλου είδους απαιτήσεις, ν' ανεβαίνουν από το βυθό των ποιημάτων μου στην επιφάνεια», ELITIS, O. (1993), p. 259.

¹⁰³ En su traducción de los poemas de Safo, especialmente, Elena Cutrianu encuentra una aplicación técnica de la recomposición, dado el ensamblaje libre de los fragmentos conservados que Elitis lleva a cabo con el fin de componer nuevos poemas o suscitar nuevos sentidos insospechados. Se trata sin duda de una recomposición textual o verbal que la autora pone en relación con los anagramas, cfr. CUTRIANU, E. (2005), pp. 444-445.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 441-442.

del poeta. Creación y recepción, por tanto, se convierten en operaciones no temáticas sino sintácticas: el acento recae enteramente sobre el ensamblaje. El contenido emergido no importa tanto como el efecto *inverosímil*, perturbador, de un contacto insospechado, la chispa que brota de la fricción repentina de letras, fonemas o realidades que estamos acostumbrados a prácticamente *no ver* en la banalidad de sus contextos. En un espectro más amplio, toda la poesía de Elitis, en lo que tiene de herencia surrealista, se comporta de la misma manera: practicando en la composición de los poemas un reensamblaje de la realidad a través de la construcción de metáforas e imágenes sorprendentes cuyo objetivo es reordenar los materiales del mundo para generar nuevos estados de conciencia —los estados segundos—, o bien suscitar una percepción *heliotrópica* de la alteridad.

Como gesto axial de su poética, Elitis considera la recomposición un deber de la escritura. Es, en cierto modo, su cometido primordial: actuar sobre el mundo y la percepción para alterarlos en profundidad y someterlos a una apertura infinita a lo posible. En este sentido, la reescritura —la dialéctica de la poesía prescrita por la expresividad griega y por la inagotabilidad de lo textual—, aplicada como si se tratara de letras o palabras a los materiales del cosmos, puede construir un paraíso inmanente como efecto puramente sintáctico. Es el trayecto entre lo que es y lo que puede ser, la apertura a lo (im)posible, el que determina esta *construibilidad* del paraíso, que no es concebido como trascendencia pura, sino como *sobrenaturaleza poiéticamente* producida. Se trata de un proceso de *indemnización* por la escritura que evoca la propia constitución de la naturaleza griega, isomorfa en general del paraíso y sede, como hemos visto, de la *#Topía*: «Y sin embargo de *lo que es a lo que puede ser* se atraviesa un puente que conduce, ni más ni menos, del Infierno al Paraíso. Y lo más extraño: un Paraíso hecho exactamente de los mismos materiales de que está hecho el Infierno. Lo único que varía es la percepción de la disposición de esos materiales —basta imaginarla sobre el modelo de la arquitectura de la moral y de los sentimientos para comprenderlo—, pero es suficiente para determinar la inconmensurable diferencia. Y si la realidad, que los hombres configuran con la mitad del potencial de sus sentidos y de sus sentimientos, no permite por el momento, y acaso no permita nunca, la *otra arquitectura* o, dicho de otro modo, la *recomposición revolucionaria*, el espíritu queda libre y, en mi opinión, es el único que puede llevarla a cabo»¹⁰⁵. La referencia a la arquitectura no parece ser

¹⁰⁵ «Antes que nada, la poesía»: «Κι όμως από το *τί είναι* στο *τί μπορεί να είναι* περνάς μία γέφυρα που σε πάει, ούτε λίγο ούτε πολύ, από την Κόλαση στον Παράδεισο. Και το πιο παράξενο: έναν Παράδεισο φτιαγμένον από τα ίδια υλικά που είναι φτιαγμένη ακριβώς και η Κόλαση. Δεν είναι παρά η αντίληψη για τη διάταξη των υλικών που διαφέρει —ας την φαντασθεί κανένας επάνω στην αρχιτεκτονική της ηθικής και των αισθημάτων για να καταλάβει—, αλλά που είναι αρκετή ωστόσο για να προσδιορίσει την απροσμέτρητη διαφορά. Εάν η πραγματικότητα, που τη διαμορφώνουν με το ήμισυ του δυναμικού των αισθήσεων και των αισθημάτων τους οι άνθρωποι, δεν επιτρέπει, για την ώρα, και ίσως δεν επιτρέψει ποτέ, την *άλλη αρχιτεκτονική* ή, αλλιώς, την *επαναστατική ανασύνθεση*,

exactamente una metáfora. Desde Mallarmé, de hecho, la concepción arquitectónica de la literatura parece sustituir progresivamente a la tradicional concepción pictórica. Descartada la mimesis como mecanismo compositivo, la escritura, sometida además a una visualidad a la que Elitis, como veremos, no será ajeno, se convierte en una construcción en que el orden de los materiales resulta crucial para la estabilidad del edificio. Elitis extrema el argumento: puesto que los límites entre la obra y el mundo han quedado completamente desbordados en su poética, escribir no significa sólo construir el poema, sino también (de)construir la realidad, que a fin de cuentas no es más que un texto sometido a condiciones por entero semejantes. En esta línea puede entenderse la idea de la «poesía de invenciones arquitectónicas y metafísica solar» que había proyectado teorizar en el artículo finalmente no escrito para *Empédocle* en Francia y que tuvo su plasmación más evidente en el *Axion Estí*. En él, tanto la disposición visual de la escritura como la participación del espacio —se ha señalado la influencia en su composición de la estética cubista¹⁰⁶—, al igual que el recurso a la geometría (su estructura es fruto de un cálculo numérico muy estricto en todos los órdenes), parecen obedecer a una pretensión efectivamente arquitectónica: en primer lugar, el adensamiento del signo y de la obra, convertidos de meros transmisores de sentido en objetos tridimensionales con una existencia material autónoma, y, por otra parte, la construcción de todo un universo, el universo de la grecidad, como un sólido edificio cartografiable, aunque sólo sea en el ámbito de la textualidad y la *significancia*.

La arquitectura del poema elitiano, en todo caso, o bien la que subyace a su idea de recomposición, es una arquitectura abierta, una edificación que se quiere parte de la naturaleza —reproducción suya bajo condiciones de autoría que progresivamente se diluyen— y se ofrece a la intervención del espacio exterior que la invade, la continúa y la expande hasta imposibilitar por completo la distinción entre el adentro y el afuera. Es sobre ese filo de contacto donde se construye, en el intersticio que la desencaja y le impide la clausura sobre la fundación de un *lugar*. El constante e ineludible volcado hacia lo otro de sus materiales, los signos, así lo determina. En realidad, queriendo construir el territorio de la grecidad por medio de sus recomposiciones y reordenamientos, la arquitectura elitiana del poema sólo puede fundar el espacio del *no lugar*, el intersticio *atópico* de una *#Topía*: de ahí que en tales edificios lo remarcado sea el espaciamento, la apertura de la coordenada concreta (el aquí y el ahora) hacia una posibilidad infinita que la socava. Lo fundado por Elitis en sus (re)construcciones es únicamente el espacio como promesa

το πνεύμα μένει ελεύθερο και, για την αντίληψή μου, παραμένει το μόνο που μπορεί να την αναλάβει», ELITIS, O. (2000), pp. 9-10.

¹⁰⁶ Cfr. CUTRIANU, E. (2001).

inagotable del espacio, como puesta en abismo de sí: todo el edificio se convierte en umbral, en el atrio del templo de que hablaba Eckhart, penetrado ya por una alteridad anunciada que lo desapropia y lo pliega sobre sus mismos bordes. Por ello en la recomposición poética logra diferirse infinitamente la muerte, el *telos* que afecta a todo cuerpo propio, completo, no *espectralizado*, envuelto por un *lugar* linealmente concebido, por una escritura *recta*. Se lo dice el Poeta a Dios en el *Axion Esti* reivindicando la densificación antilineal de los signos que ha operado a conciencia: «Los elementos que eres / días y noches / soles y estrellas, tempestades y calmas / invierto en el orden y los pongo en contra / de mi propia muerte / ¡que tú quisiste!»¹⁰⁷. El Poeta se ha atrevido a desordenar, con el fin de evitar una fácil lectura, los elementos que constituyen a Dios: sólo difiriéndolo aún más bajo nuevas capas de significantes logrará preservar su (*no*) *lugar* en un mundo que ama demasiado los espacios manifiestos y recompondrá el *himen*, el antedicho atrio del templo que reproduce *heliotrópicamente* su posibilidad. Para ello, es preciso matarlo, sustituirlo incluso como creador de órdenes cósmicos: no existe mejor modo de garantizar su resurrección. Se hace evidente, en cualquier caso, que el Poeta maneja los mismos materiales que el Arquitecto Divino. Sólo que ahora Dios ya no está fuera, fuera del texto o fuera del dominio de lo humano, sino imbricado en nuestra trama, destronado de su viejo valor de Sentido total y sometido a una iterabilidad que el Poeta, como sustituto suyo no menos precario —recordemos su muerte o su desaparición al final de «La Pasión» con el fin de «ceder la iniciativa a las palabras», así como su pertenencia interna a una textualidad sin guía exterior en el mismo «Gloria» o en el «Génesis»—, domina y reproduce como efecto de escritura.

Esta arquitectura, siguiendo al surrealismo, puede tener también como objetivo construir espacios más habitables, más *humanamente habitables*, según la lógica griega que hemos venido mencionando a lo largo de todo el trabajo. La poética de la recomposición pretende en ese caso hacer del mundo un paraíso por medio de la manipulación de sus materiales, un paraíso en que, como hemos dicho antes, el deseo —bajo la forma de una necesidad de lectura que no deja de proliferar en la reescritura y reenigmatización del mundo— lo domina todo y que se configura, en consecuencia, como un espacio incompleto. Elitis se refiere a esta operación poética y arquitectónica en su obra más vinculada en lo teórico al surrealismo, el «Memorial para Andreas Embiricos»: «Un día osamos pensar, mi querido Andreas,

¹⁰⁷ Salmo XV: «Τα στοιχεία που είσαι / ημέρες και νύχτες / ήλιοι κι αστέρες, θύελλες και γαλήνη / ανατρέπω στην τάξη και εναντίον τα βάζω / του δικού μου θανάτου / που συ τον θέλησες!», ELITIS, O. (2002), p. 165.

que el amasijo de materiales que es este mundo, con un ensamblaje nuevo, dictado por nuestros sentimientos, podría dar lugar a un espacio más habitable»¹⁰⁸.

Pero la arquitectura implicada en la recomposición suele ser declaradamente verbal y sígnica, el fruto de una combinatoria escritural que incide en la condición alfabética de la naturaleza. En ocasiones el escritor se limita a ensamblar los elementos del paisaje como en un ideograma, reforzando el carácter signifiante de la superficie de lo existente, tal como pone de manifiesto en su ensayo sobre el prosista decimonónico Aléxandros Papadiamandis: «Desde un altozano como ése debemos contemplar el país de Papadiamandis. Sólo entonces se limpiará el paisaje para dejar aparecer las *constantes* que lo condensan; los hombres dejarán de ser apenas los portadores de costumbres, y los mares entre rocas agrestes lograrán la proyección moral que quiso el escritor, tratando de componer los elementos de la naturaleza igual que haría con un ideograma»¹⁰⁹. Otras veces se trata, nuevamente, de configurar con los materiales de la inmanencia un *mundo otro* estrechamente vinculado a los estados segundos del surrealismo, tales como el sueño, la poesía, la infancia o la locura. Un mundo sin constricciones sociales o personales, abierto sin interrupción al deseo. La arquitectura verbal construiría así el espacio del espacio, esa restancia oculta ya en los pliegues del edificio de la realidad y capaz de prometernos, en su *atopía* —pues no hay para él un *lugar* en dicho edificio—, el *Lugar*. Sería de nuevo, si bien por medio de una manipulación escritural, la edificación *arti-ficial* de la intersticialidad griega, *revelabilidad* o espaciamiento suspendido en un *entre* que no ha de concebirse como un *después del lugar* y un *antes del Lugar*, sino como una suerte de cápsula de alteridad capaz de desencajar la estabilidad y *propiedad* del edificio desde dentro; la reduplicación textual del pliegue operada por Elitis generaliza y disemina la *presencia* de estas pequeñas conspiraciones contra el espacio que impiden, antes que nada, su clausura sobre una identidad. Elitis produce y multiplica así, por medio de una alquimia y una arquitectura verbal muy próxima a la cabalística, los atrios del templo, los umbrales del *sancta sanctorum*¹¹⁰ o las ocurrencias del *ónfalos*: «...para mí, desde que tengo uso de razón, los elementos de la naturaleza han constituido el alfabeto de otro

¹⁰⁸ «Ο σωρός από τα υλικά που είναι αυτός ο κόσμος, αγαπητέ μου Ανδρέα, τολμήσαμε κάποτε να σκεφθούμε ότι θα μπορούσε, με μία διαφορετική μέθοδο συναρμογής, υπαγορευμένη από τα αισθήματά μας, να δώσει ένα οικοδόμημα πιο κατοικήσιμο», ELITIS, O. (1993), p. 116.

¹⁰⁹ «La magia de Papadiamandis»: «Από ένα τέτοιο ψήλωμα είναι που πρέπει να θεωρήσουμε και τη χώρα του Παπαδιαμάντη. Τότε μόνον θα καθαρίσει το τοπίο, για να φανούν οι *σταθερές* που το συνέχουν· οι άνθρωποι θα πάνουν νά 'ναι απλώς οι φορείς ηθών και εθίμων· και οι θάλασσες ανάμεσα στους άγριους βράχους θ' αποκτήσουν την προέκταση την ηθική που θέλησε ο συγγραφέας, δοκιμάζοντας να συνθέσει τα φυσικά στοιχεία με τον τρόπο που θα το έκανε για ένα ιδεόγραμμα», *Ibidem*, pp. 62-63.

¹¹⁰ Veremos en breve hasta qué punto adquieren literalidad estas palabras en la combinatoria verbal que el poeta pone en marcha al final del poema «Tres veces la verdad» (*El Árbol de Luz*).

mundo que sin embargo está contenido dentro de éste. Y mi misión era crear con su distinta composición otro mundo, ideal, que respondiera al grado de magia que sentía y siento aún hasta hoy»¹¹¹. El carácter sintáctico de esta misión *poiética* en sentido prácticamente literal (arquitectónico), así como su imbricación en la dialéctica lectura-escritura, queda de manifiesto en el «Discurso ante la Academia de Estocolmo», donde se hace referencia, además, a la aproximación —no se habla de conquista o conocimiento— a una «verdad profunda»: «[La poesía es] con los millares de signos secretos de que está sembrado el mundo y que constituyen otras tantas sílabas de una lengua desconocida, componer palabras, y con las palabras frases, cuyo desciframiento nos aproxime a la verdad más profunda»¹¹². El objeto de la recomposición es, no obstante, adueñarnos del espacio *otro* que vive con nosotros —que vive *en* nosotros— y que no conseguimos percibir a causa de una disposición de los materiales que tiende a privilegiar a la vez la opacidad y lo absolutamente manifiesto; se trata, pues de construir la (*sobre*)naturaleza para *indemnizar* nuestro habitar sobre la Tierra, abriéndolo a una posibilidad de trascendencia *religiosa* de la que carece la realidad cotidiana, una realidad «contra natura»: «De Heráclito a Platón y de Platón a Jesús, distinguimos claramente esos lazos que llegan bajo distintas formas hasta nuestros días y nos dicen más o menos lo mismo: que el otro mundo está contenido en éste, que es con los elementos de este mundo como se recompone el otro mundo, el de “más allá”, la segunda realidad, superpuesta sobre ésta en la que vivimos contra natura. Una realidad a la que tenemos absoluto derecho y de la que sólo nuestra incapacidad nos hace indignos»¹¹³. ¿Cuál es el objeto, pues, de la poesía, sino hacer del mundo un templo, un centro, un *ónfalos*, un cruce, la superficie de un gigantesco *heliotropismo*, el espacio construido de un *adviento* eterno y de dimensiones cósmicas?

Regresemos ahora momentáneamente al otro lado de la ecuación, las letras griegas y su confesa materialidad, para seguir ahondando en su identidad radical con el mundo y comprender más tarde la profunda imbricación de esta arquitectura con los experimentos técnicos más radicales de la poesía elitiana.

¹¹¹ *Autorretrato en lenguaje oral*: «...για μένα, απ’ όσο μπορώ να θυμηθώ, τα φυσικά στοιχεία, έτσι από μίας αρχής, αποτελούσαν την αλφαβήτα ενός άλλου κόσμου που ωστόσο εμπεριέχεται μέσα σε τούτον. Και αποστολή μου ήτανε με τη διαφορετική τους σύνθεση να φτιάξω έναν άλλο κόσμο, ιδανικό, που ν’ ανταποκρίνεται στον βαθμό της μαγείας που αισθανόμουν και αισθάνομαι ακόμη ως σήμερα», ELITIS, O. (2000a), p. 28.

¹¹² «Από τα μυριάδες μυστικά σήματα, που μ’ αυτά είναι διάσπαρτος ο κόσμος και που αποτελούν άλλες τόσες συλλαβές μίας άγνωστης γλώσσας, να συνθέσεις λέξεις, και από τις λέξεις φράσεις, που η αποκρυπτογράφησή τους να σε φέρνει πιο κοντά στη βαθύτερη αλήθεια», ELITIS, O. (1993), p. 319.

¹¹³ «Από τον Ηράκλειτο έως τον Πλάτωνα και από τον Πλάτωνα έως τον Ιησού διακρίνουμε αυτό το “δέσιμο”, που φτάνει κάτω από διάφορες μορφές ως τις μέρες μας και που μας λέει περίπου το ίδιο: ότι εντός του κόσμου τούτου εμπεριέχεται και με τα στοιχεία του κόσμου τούτου ανασυντίθεται ο άλλος κόσμος, ο “πέραν”, η δεύτερη πραγματικότητα που τη δικαιούμαστε και που από δική μας ανικανότητα δεν αξιωνόμαστε», *Ibidem*, p. 321.

3.1.2.5. *El alfabeto como espacio de la grecidad*

Si la consideración del mundo como libro o como texto, incluso como alfabeto, podría aún contarse entre los tópicos seculares del mundo occidental, con inflexiones como hemos visto muy diversas, su reverso perfecto, la concepción del alfabeto como espacio de un mundo, nos arranca definitivamente a esa perspectiva compartida y nos conduce a un territorio más radical, en que acaso sólo la Cábala podría mantener el pulso. Esta reciprocidad perfecta es la prueba definitiva de que no nos encontramos, en las teorías de Elitis al respecto, ante una mera alegoría, ni mucho menos ante un simple juego visual enmarcado en los experimentos de la poesía contemporánea.

Por el contrario, existe una correspondencia absoluta: si la naturaleza griega es un alfabeto compuesto por omegas, alfas y épsilon, como leímos al principio, y si esas letras son capaces de manifestarse tridimensionalmente en el paisaje, el alfabeto griego, el que se escribe en negro sobre blanco, es también una naturaleza identificable plenamente con el territorio de Grecia. Donde hay escritura griega está, o surge, Grecia, concebida a la vez como un espacio *atópico* y como el gesto determinante de una expresividad.

Ello hace del alfabeto el simulacro de un tema. Constituido en objeto visual, se suspende ya entre la *mediaticidad* que en cualquier caso no deja de definirlo —la *mediaticidad* de un puro carácter vehicular o transmisor del sentido— y el valor de contenido. La poesía elitiana lo utiliza a menudo como objeto de su referencia. Se opera, así, un nuevo pliegue indecible que ha conducido a críticos como Yorgos Babiniotis a tildar la obra de Elitis de «metalingüística», añadiendo además que se da en ella una *poetización* de lo antipoético, la escritura¹¹⁴. Probablemente Elitis no podría estar más en desacuerdo con esta perspectiva: en la materialidad de las letras griegas él encuentra, precisamente, una *poeticidad* muy superior a la que existe en otros elementos paisajísticos, naturales e incluso artísticos, o en cualquier caso nunca inferior. El mero despliegue visual del alfabeto conduce de hecho a experiencias poéticas y ontológicas que analizaremos enseguida. La escritura adquiere de este modo un valor independiente que la poesía (griega) puede y debe explotar, no sólo con la intención de alcanzar cotas de mayor pureza en la expresión o una integración del espacio constructivo de la página en la práctica literaria, como ocurre en Occidente con las diversas formas del letrismo, sino también de recomponer literalmente un espacio amenazado: el espacio de la verdadera grecidad. Elitis invocará de hecho la potencia reconstructiva del alfabeto en momentos de exilio (sus

¹¹⁴ Cfr. BABINIOTIS, Y. (1991), pp. 742-743.

estancias francesas) o de marasmo histórico originado por la *mundialatinización* (las obras tardías y pesimistas aparecidas en la década de los ochenta, como *El Pequeño Nautilo*): en todos aquellos instantes, en definitiva, en que siente a Grecia ausente o amenazada y necesita recuperarla de uno u otro modo.

Grecia se *reteje* sin cesar, se *autoconstruye*, en el alfabeto. Éste adquiere, así, un isomorfismo con la luz y con la transparencia que se había manifestado ya de alguna manera en el entramado de la *significancia*, instancia a fin de cuentas escritural. Contemplar el alfabeto griego, los ensamblajes de las letras y las palabras que, como quería el surrealismo, parecen hacer el amor entre sí, es contemplar el gesto dinámico que construye y deconstruye Grecia. El paralelismo entre la difusión de la luminosidad —que comparece también, como la lengua, en la posición de origen de la prescripción griega— y la difusión de la escritura en el proceso configurador de Grecia, es decir, del cosmos objeto de atención por parte de Elitis, tiene correspondencias muy precisas en la Cábala¹¹⁵. En ambos casos, además, la emanación de la luz y el despliegue de la energía de la lengua contribuyen a crear el espacio de una sacralidad exclusiva de la comunidad en que se formula: la Grecia transparente y desrealizada bajo el sol del mediodía —pero, por ello, mismo, proliferante y abierta a la *alteridad*— es igual a la Grecia «segunda del mundo superior» que parece proyectar el alfabeto, una suerte de *pleroma* divino o Jerusalén celeste, como hemos tenido ocasión de ver. Un sentimiento de reafirmación comunitaria compartido por judíos y griegos y llevado al extremo, casi al paroxismo, por Elitis, parece atravesar esta identificación del cuerpo del helenismo con el cuerpo de su alfabeto. La exclusividad de los respectivos sistemas de escritura, asociados a una sola lengua, contribuye sin duda reforzar esta concepción. Pero el paralelismo se extiende a territorios menos obvios, los que tienen que ver con el misticismo y lo sagrado. El alfabeto se constituye así, tanto en la Cábala como en la poética elitiana, en el mecanismo de un contacto con lo sagrado —reservado a quien sea, verdaderamente, un griego, es decir, a quien actúe de acuerdo con la *restancia* oriental, de la misma manera que sólo los fieles judíos pueden acceder a los secretos de la Torá— que puede adquirir las múltiples formas que hemos venido repasando

¹¹⁵ Isaac Luria, cabalista originalísimo del siglo XVI, equipará la emanación lumínica de Dios a la emanación de la escritura que configura el mundo y el ámbito de lo divino: «Tale virtuosismo simbolico persegue lo scopo evidente di conciliare due elementi a prima vista discordanti: il processo di emanazione della luce e il dispiegarsi dell'energia del linguaggio. La *qabbalah* luriana procede in maniera assai audace lungo questo cammino, con risultati sorprendenti: la rappresentazione dell'irraggiarsi dello splendore superno assume i tratti, ben familiari nell'esoterismo ebraico, del diffondersi e del permutarsi delle lettere. L'effetto complessivo è quello di un rafforzarsi reciproco dei due simbolismi, in un'addizione di inusitata efficacia. Le lettere divengono luce, e la luce acquista l'aspetto, il suono e il valore numerico delle lettere, in un vortice di forme che amplia a dismisura le potenzialità evocative della visione mistica», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXXVIII.

hasta aquí, o bien en el ámbito de reconocimiento de una comunidad mística que basa en el poder de su escritura, entre otras cosas, su privilegio existencial.

Este privilegio se remarca en Elitis con la contraposición entre letras griegas y letras latinas. El sempiterno desprecio de Occidente y la configuración de Grecia como su *otro* oriental adquiere en el terreno del alfabeto uno de los formatos más beligerantes. En un célebre pasaje de «Antes que nada, la poesía», el autor relata cómo, estando en el extranjero, la contemplación de un manuscrito antiguo con algunos poemas de Safo le transporta de inmediato a su patria, que ve surgir en la disposición de las letras y en sus trazos singulares. Junto con ella, otras dos formas del espaciamento o el *hiato* irrumpen repentinamente: la memoria (personal y colectiva), que anula la linealidad e irreversibilidad del tiempo como si el sujeto se encontrase ante la brecha del instante, y la misma poesía, contenida de modo material en el *ductus* de la escritura. Aún más: la estética griega y una correcta *habitabilidad* de lo humano le son asimismo dictadas desde aquellas líneas misteriosas, a la par que una ética precisa, la rectitud misma de un mundo recompuesto y reordenado —corregido— en la sensación visual del alfabeto. Éste parece configurarse, por tanto, como el *punto exacto* o *estigma* (el ideograma-sensación) que suscita la aparición simultánea de toda una constelación de figuras del *hiato* en cuya circulación analógica, metafórica, se define y se dibuja Grecia. La escritura se ha convertido ahora, emulando a otros elementos, en el desencadenante de la serie. No importa el sentido que pueda esconderse tras ella: es su resistencia a la lectura, su materialidad, lo que pone en marcha el desplazamiento tropológico y la acumulación imaginal. Su comportamiento es el mismo que el de los poemas incomprensibles que en el mismo ensayo hemos visto proferir a la naturaleza para prescribir al poeta una misión, misión que aquí vuelve a sugerírsele desde la superficie del manuscrito¹¹⁶. Existe, por otra parte, en esta escritura, una identidad absoluta con la transparencia, en la medida en que permite una visibilidad total que sin embargo impide la visión de objeto alguno como *telos* de la circulación significante. Todo ello es recibido por el poeta con alivio: representa un giro completo respecto a las implicaciones de la escritura latina con la que está acostumbrado, en ese período, a tratar. La pureza griega, la precisión de su gesto ético-estético, viene a derramarse sobre él por medio de una mera contemplación de las letras. El claroscuro europeo es vencido por la transparencia griega, así como la linealidad teleológica de la historia occidental, suspendida en estas letras que conectan de un golpe al poeta con todos los estratos del helenismo —así como con todas sus sensaciones, imbricándole en el mecanismo inagotable de una *textualidad griega*— y le hacen «señas a través de los siglos»: «El

¹¹⁶ Algo que Elitis considerará una prescripción «desde fuera de la literatura», lo cual permite aventurar una concepción estética global, cuando no algo más, del alfabeto griego.

amor a la poesía me llegó de lejos y, si eso puede decirse, fuera de la literatura. Me di cuenta de ello un día mientras recorría las salas del Museo Británico y me encontré de pronto frente a un papiro verdoso, si recuerdo bien, sobre el cual se distinguía con bastante claridad un fragmento de Safo. Después de los montones de textos en caracteres latinos que tenía que tragarme en aquella época, sentí verdadero alivio; me parecía que el mundo se enderezaba y volvía a la posición correcta. Aquellas estilizadas y compactas mayúsculas componían una representación gráfica a la vez transparente y misteriosa, que me hacía una seña amistosa a través de los siglos. Como si estuviera de nuevo en una playa de Mitilene oyendo cantar a la hija de nuestro jardinero. Y, de repente, igual que un sonido o un olor, antes de que alcancemos siquiera a pensarlo, han resucitado en nuestro interior una impresión enterrada desde hace tiempo, me volví a ver a mí mismo, alumno de la Escuela Primaria, hurgando en los libros de los mayores y deteniéndome asombrado ante una oda de Píndaro. No me equivoco, estoy seguro, fue entonces cuando se me quedó grabado aquel clásico *ἄριστον μὲν ὕδωρ*. Pero no era ése el meollo: era la diferente disposición de la escritura lo que me atraía, creo, tan irresistiblemente. ¿Qué llevaba a los hombres a combinar las palabras de modo que no dijeran aquello que decimos a diario? ¿Y por qué no seguían hasta el final de la hoja, sino que se paraban y volvían a empezar en la línea siguiente?»¹¹⁷. Prácticamente todos los aspectos de la consideración visual de la escritura griega en Elitis se hallan presentes aquí de un modo u otro. Analizaremos algunos en las páginas siguientes, poniendo especial énfasis en la coherencia de determinadas aplicaciones de esta visualidad, sobre todo en *El Pequeño Nautilo*. Sin embargo, la contraposición entre las letras griegas y las letras latinas como fuerzas estéticas y éticas opuestas resulta especialmente llamativa por lo inusitado en la poesía moderna. Implica, desde luego, una negación del dogma saussuriano de la arbitrariedad del signo, pero no sólo eso: también contribuye, desde una perspectiva indudablemente premoderna, a reforzar el privilegio ontológico y

¹¹⁷ «Η αγάπη στην ποίηση μού ήρθε από μακριά και, αν μπορεί να το πει αυτό κανένας, έξω απ' τη λογοτεχνία. Το συνειδητοποίησα μία μέρα καθώς τριγύριζα στις αίθουσες του Βρετανικού Μουσείου και βρέθηκα μπροστά σ' έναν πάπυρο πρασινωπό, αν θυμάμαι καλά, με χαραγμένο επάνω του αρκετά καθαρά ένα απόσπασμα της Σαπφώς. Ύστερα από τους σωρούς τα λατινικά χειρόγραφα που κατάπινα τα χρόνια εκείνα ένιωθα μία πραγματική ανακούφιση· μου φαινότανε ότι ο κόσμος ίσιωνε κι έμπαινε στη σωστή του θέση. Αυτά τα λιγνόκορμα συμπαγή κεφαλαία συγκροτούσανε μία γραφική παράσταση διανγή και μυστηριακή μαζί, που μού 'κανε νόημα φιλικό μέσ' από τους αιώνες. Σα να βρισκόμουν πάλι σ' ένα γιαλό της Μυτιλήνης και ν' άκουγα την κόρη του περιβολάρη μας να τραγουδά. Κι άξαφνα, όπως ένας ήχος ή μία μυρωδιά, πριν προλάβουμε να το καλοσκεφτούμε, ανασταίνουν μέσα μας μία θαμμένη από καιρό εντύπωση, ξανάβλεπα τον εαυτό μου μαθητή στο Δημοτικό Σχολείο να σκαλίζει τα βιβλία των μεγάλων και να στέκεται με απορία μπροστά σε μίαν ωδή του Πινδάρου. Δεν κάνω λάθος, είμαι βέβαιος, από τότε μού 'μεινε το κλάσικό εκείνο: ἄριστον μὲν ὕδωρ. Αλλά εδώ δεν ήταν η ουσία, ήταν η διαφορετική διάταξη της γραφής, που με τραβούσε, νομίζω, τόσο ακατανίκητα. Τί τους έπιανε τους ανθρώπους να συνδυάζουν τις λέξεις έτσι που να μην λεν αυτά που λέμε κάθε μέρα; Και γιατί δεν τραβούσαν ως την άκρια της σελίδας αλλά σταματούσαν και ξανάρχιζαν από την άλλη αράδα;», ELITIS, O. (2000), pp. 25-26.

expresivo atribuido a la comunidad griega frente a los bárbaros europeos. El alfabeto, origen histórico del occidental y además cifra de la unidad y singularidad del helenismo —junto con la lengua—, les concede esta ventaja intrínseca a su naturaleza: sólo él contiene la potencia preciosa y prescriptiva que falta en el inane y meramente instrumental alfabeto latino. Su larga tradición y su ininterrumpido vínculo con la tierra y la cultura le conceden una igualdad jerárquica con la naturaleza que ya hemos referido, y ante todo le otorgan el valor de material arquitectónico de construcción (*poiético*, en consecuencia) cuyo solo concurso puede configurar —del mismo modo que la recomposición recién analizada— el espacio *atópico* de la grecidad. Las letras griegas son, además, las que convienen a lo sagrado, según cabe deducir del «Sueño de Ravena», incluido en el ensayo «Los sueños». Allí, el poeta se encuentra en el interior de un templo con decoraciones bizantinas y se enfurece al comprobar que sus paredes están decoradas por una larga serie de inscripciones latinas; como si se tratara de una agresión intolerable, de una suerte de sacrilegio, comienza a borrarlas furiosamente: «Estoy, junto con toda la comitiva, frente a un púlpito de piedra. Hay por todas partes remedos de la forma de la cruz, hecho que me desagrade, porque muevo la cabeza en señal de desaprobación. Pero lo que no sólo me desagrade sino que me enfurece, son las múltiples inscripciones latinas. Sin embargo, con serenidad y presteza —como si todo estuviese planeado— recibo una escardilla enorme de manos de alguien que está a mi lado; y, sin dudarlo, con furia, con frenesí, con violencia, empiezo a golpear la piedra y a despedazarla. Golpeo, golpeo sin piedad, hasta que me sobresalto en la cama y me despierto»¹¹⁸. La noción misma de templo, el espacio de comunicación con la sacralidad, está indisolublemente vinculado, pues, al alfabeto griego, al igual que lo estaba a su gesto expresivo u ontológico o a su geografía intersticial. La correspondencia y mutua determinación entre todos estos estratos de la experiencia es absoluta, según el esquema analógico que adquiere fuertes derivaciones herderianas en el etnicismo griego. Ideas muy semejantes, que recuerdan notablemente a las expresadas en el pasaje sobre el papiro de Safo, encontramos en el artículo de Periclís Yanópulos «La línea griega», publicado más de medio siglo antes: «Y, para terminar, una imagen vívida y precisa, la de la sutil escritura de la línea griega. Pedid en la Biblioteca Nacional un hermoso manuscrito bizantino, con letras de plata o de oro. Y pedid un manuscrito gótico o cualquier otra muestra de

¹¹⁸ «Βρίσκομαι, μαζί με ολόκληρη την πομπή, μπροστά σ' ένα ιερό βήμα πέτρινο. Παντού το σχήμα του σταυρού παραποιημένο, κάτι που με δυσαρεστεί, γιατί κουνώ το κεφάλι μου με απογοήτευση. Αλλά εκείνο που όχι μόνο με δυσαρεστεί αλλά και μ' εξοργίζει, είναι οι πολλές λατινικές επιγραφές. Ωστόσο, με ψυχραιμία κι ετοιμότητα —σα νά 'ταν όλα προσχεδιασμένα— παραλαμβάνω από τα χέρια κάποιου που βρίσκεται δίπλα μου ένα μεγάλο σκεπάρνι· αρχίζω να χτυπάω την πέτρα και να την κομματιάζω. Χτυπάω, χτυπάω αλύπητα, ωσότου αναπηδώ στο κρεβάτι μου και ξυπνώ», *Ibidem*, pp. 235-236.

escritura de la misma época o de época posterior. Toda manifestación es equivalente y todas las manifestaciones de una raza de un pueblo, son una y la misma cosa. Veréis vivamente toda la distancia de miles de leguas que separa nuestra naturaleza sutil y noble de la naturaleza europea o de cualquier otra naturaleza salvaje, la diferencia que existe entre nuestra etérea escritura de plata y oro y la goticografía hecha de patas de silla rotas»¹¹⁹.

Hemos de quedarnos con una idea: Grecia se configura una vez más en Elytis como espacio de escritura o textualidad en el sentido literal. Ya en el *Axion Estí* se había puesto en marcha esta lógica que identificaba el territorio —imaginal, *atópico*— del país con el conglomerado de nombres y signos *escritos en griego* elaborado por el poeta. Es más, lo identifica con el *organismo* del poema de vanguardia arquitectónicamente construido —con las letras como materiales, o *stoikheia*, según una tradición nominal que procede de la Antigüedad¹²⁰—, que pone así la (pos)modernidad de su concepción constructiva al servicio de un objetivo premoderno: reconstruir al margen de la historia, la geopolítica y, en general, todo sistema de diferencias emanado del ideal ilustrado y burgués, el cuerpo *espectral* y místico de la nación. El alfabeto o el *corpus* de la lengua, abierto a una proliferación inagotable, constituye, según ha afirmado Ártemis Leondí, un *topos* alternativo e *indemne* para el helenismo, una suerte de lecho seguro modelado por la obra elitiana. Las nuevas técnicas del modernismo europeo, en especial la intertextualidad y la disposición del material literario en sentido espacial en lugar de temporal, sirvieron para sustentar y regenerar, purgándola de adherencias extranjeras —las mismas que habían proporcionado los recursos técnicos que hubo un cierto intento por *nacionalizar* apelando a antepasados precursores y visionarios como Calvos o Solomós—, la conciencia de lo griego, sobrecargando precisamente los elementos *distintivos* del helenismo¹²¹ —entre los cuales la lengua y la escritura, además de

¹¹⁹ «Και δια να τελειώσω με μίαν εικόνα ζωηράν και ακριβή, της λεπτής γραφής της ελληνικής γραμμής. Ζητήσατε εις την Εθνικήν Βιβλιοθήκην ένα ωραιογραμμένον Βυζαντινόν χειρόγραφον, αργυρογραμμένον ή χρυσογραμμένον. Και ζητήσατε των αυτών ή και πολύ πολύ μεταγενεστέρων χρόνων, ένα χειρόγραφον Γοτθικόν ή ό,τι άλλο αποτύπωμα γραφής. Πάσα εκδήλωσις είναι ισοδύναμος και σύμπασαι αι εκδηλώσεις μίας φυλής ενός λαού, είναι ένα πράγμα. Θα ιδήτε ζωντανώτατα όλην την απόστασιν χιλιάδων λευγών της λεπτοτάτης και ευγενεστάτης φύσεώς μας από την Ευρωπαϊκήν και κάθε άλλην θηριωδίαν, ποια διαφορά υπάρχει μεταξύ της αργυροχρύσου αιθριογραφίας μας και της δια σπασμένων ποδιών καρεκλών Γοτθογραφίας», YANÓPULOS, P. (1988), p. 111.

¹²⁰ Desde la filosofía antigua, desde el mismo Platón, hasta hoy en día, las letras griegas son denominadas *στοιχεία*, elementos o caracteres, de la misma manera que los componentes materiales de la naturaleza. En autores antiguos, entre los cuales Platón, de hecho, se las considera el constituyente más elemental de la realidad, la forma atómica e indivisible de la materialidad del universo, cfr. DRUCKER, J. (1995), p. 56. Es evidente que la equiparación elitiana de las letras con los elementos de la naturaleza tiene mucho que ver con esa posición. También podemos deducir de ella que, al igual que el cabalismo posterior, Elytis considera a las letras cifra cognoscitiva del cosmos, cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. XXI-XXII.

¹²¹ Cfr. LEONDÍ, Á. (1998), p. 338.

todo el alfabeto orgánico de elementos culturales remarcado en el *Axion Estí*— y alejándose de las *temáticas* y las ambientaciones caras a la poesía europea, tales como los escenarios urbanos o la problemática individual de un yo en creciente descomposición. En su lugar aparecen la naturaleza y la colectividad, elementos románticos que distorsionan hasta cierto punto, o desvían de su objetivo, la adopción de una presunta poética modern(ist)a. Ya hemos dicho más arriba que la diferencia fundamental entre la utilización europea y elitiana de las técnicas literarias que inciden en el valor autónomo de la escritura, en la descomposición del sentido lingüístico convencional y en la espacialidad de la obra poética, reside fundamentalmente en la literalidad: lo que en Occidente se adopta como innovación formal y estética con derivaciones filosóficas e ideológicas pero un valor preferentemente alegórico —el cambio de los tiempos, la necesidad de un arte nuevo, la ruptura con una discursividad gastada—, en Elitis adopta un carácter *serio* imbricado con la construcción y proyección del helenismo: las letras son *verdaderamente* el espacio de la grecidad y están en él, el mundo (griego) es *verdaderamente* un texto legible y moldeable, etc. El recurso al alfabeto se inserta, de hecho, en las tentativas antioccidentales y antirracionalistas que organizan toda su poesía: no sólo remarcando su visualidad —su sensorialidad, en definitiva, frente a la abstracción del sentido y la operación *noética* inherente al concepto occidental (griego) de lectura— contra la noción lineal de la escritura alfabética y fonética, sino además convirtiendo las letras en la cifra de un conocimiento efectivo del cosmos y la naturaleza (a la par que una *poiesis*), superior incluso al empirismo científico de la *clarté* o a la elucubración filosófica y puramente conceptual. Las letras representan, como acabamos de ver, una suerte de *punto exacto* o espacio de la sensación que conduce a través de la lógica asociativa y serial de la transparencia a un arco imaginal que nos descubre, a la vez que nos construye, toda la superficie (escritural) del mundo. Lejos de disociar al individuo en un dualismo estéril, como el conocimiento filosófico o racional, implican en su exploración —que se da bajo la forma de un desplazamiento horizontal sobre una misma materia uniforme, y no de una penetración vertical entre estratos jerárquicos que contribuiría a reforzar el dualismo— a todas las dimensiones del sujeto: cuerpo, espíritu y razón, privilegiando no obstante lo sensorial, que arrastra en su activación al inconsciente y pone en juego, por tanto, una alteridad asimilable de un modo u otro a lo sagrado. Esta misma motivación parece mover al cabalista medieval español Abraham Abulafia, según afirma Moshé Idel: «The method for attaining wisdom proposed by Abulafia as an alternative to philosophical speculation is essentially a linguistic one. Language is conceived by him as a universe in itself, which yields a richer and superior domain for contemplation than does the natural world. Beyond its practical use, Abulafia

claims, language contains a structure that conveys the true form of reality; therefore knowledge of the components of language is equivalent and perhaps more elevated than knowledge of the natural world»¹²². Cuando Elitis pone en marcha la potencialidad casi infinita del alfabeto griego, es este universo paralelo de contemplación que proporciona experiencias, si no más, al menos tan elevadas como la naturaleza¹²³, lo que está poniendo en marcha. Una vía no sólo para reconstruir el espacio de la grecidad o acceder a él, sino además para poner en práctica el gesto griego del exceso de sí, la lógica po(i)ética del *hiato* y el *heliotropismo*, entrar en contacto con la alteridad indecible de lo Abierto, lograr la revelación de la *revelabilidad*.

Así, habría que matizar las afirmaciones, realizadas con demasiada frecuencia y ligereza entre la crítica griega, de que la utilización de técnicas visuales, tipográficas y espaciales a cargo de Elitis lo convierten automáticamente en un autor imbricado en la línea más vanguardista e innovadora de la literatura europea. Que recibe parcialmente de ella sus recursos resulta innegable. Pero no lo es menos que la utilización que hace de esos recursos contradice explícitamente el programa de la más audaz poesía contemporánea. En ella, es la materia fónica o escritural, con independencia del sistema o la lengua a que pertenezca, lo que se manipula con objetivos universalistas, en ocasiones con la intención explícita de superar la noción de literatura nacional y de desligar a los signos de la servidumbre de *una* lengua específica, ampliando sus posibilidades de recepción¹²⁴. Para Elitis, en cambio, lo

¹²² IDEL, M. (1989), p. 1.

¹²³ De la intercambiabilidad entre las experiencias proporcionadas por la naturaleza griega y por el alfabeto o la lengua dan testimonio textos como éste, de 1980, en el ensayo «Las costas homéricas y las Ariadnas del pintor Steris»: «Un rojo peculiar, un azul verdoso y el blanco sepia le bastan, la mayoría de las veces, para darnos por medios visuales la misma sensación que nos dan con palabras los textos poéticos clásicos. Me refiero a una analogía que existe no tanto entre los símiles líricos y las representaciones plásticas como entre el estremecimiento que producen, por una parte, las palabras eolias o jonias y, por otra, los elementos naturales que esas palabras expresan» («Ένα ιδιάζον κόκκινο, ένα πρασινωπό μπλε και το λευκό του σουπιόκόκαλου του αρκούν, τις περισσότερες φορές, για να μας δώσει με οπτικά μέσα το ίδιο εκείνο αίσθημα που μας δίνουν με το λόγο τα αρχαία ποιητικά κείμενα. Υπονοώ μίαν αναλογία που υπάρχει όχι τόσο ανάμεσα στις λυρικές παρομοιώσεις και τις εικονιστικές παραστάσεις όσο ανάμεσα στο ρίγος που δίνουν, από το ένα μέρος, οι αιολικές ή ιωνικές λέξεις και, από το άλλο, τα φυσικά στοιχεία που οι λέξεις αυτές εκφράζουν»), ELITIS, O. (1993), p. 247.

¹²⁴ Considérense las semejanzas y diferencias de la práctica elitiana con la descripción del poema visual a cargo de Jacinto Lageira: «Pour qu'un poème —s'effectuant par nature dans une configuration langagière— puisse être dit "visuel", il faut qu'il abandonne son rapport premier à la langue naturelle pour se constituer également comme un langage où la plasticité de la typographie n'est plus un médium visuel permettant de circuler dans l'ensemble du poème mais contient à la fois le médium et le message. Ce faisant, il est contraint d'abandonner la fonction sémantique du langage, mais gagne sur un autre plan puisque son message poétique consiste à se présenter comme pur médium. Le poème visuel n'est plus alors une image qui se figure et se contient par le langage, mais qui fait d'une configuration à tendance non langagière son image. Mais cela n'est qu'une tendance, et non un changement radical de catégorie : il faut toujours que l'on puisse reconnaître des éléments linguistiques, aussi minimes soient-ils, pour qu'il y ait poème», LAGEIRA, J. (2006), p. 9.

importante es que se trate de la lengua o del alfabeto griegos: es en ellos donde se oculta un poder especial, vinculado al gesto estético y regenerador de la grecidad. Sus manipulaciones han de conducir también a una trascendencia de la *topicidad*, pero esta vez fundamentada en una generalización de los valores *atópicos* del helenismo. Se trata pues de una utilización reaccionaria de las nuevas técnicas, encaminada a reforzar una identidad nacional que se percibe, de manera algo narcisista, precisamente en el eje definitorio de la modernidad literaria: el deseo de un exceso de la identidad que conduzca a la plenitud de lo humano. Las bases mismas del arte contemporáneo, entendido como producción de una realidad paralela no afectada por las determinaciones *tópicas* o históricas, son para Elitis las bases que construyen el «verdadero rostro de Grecia».

Los intentos visuales y espacialistas de Elitis —si se los puede denominar propiamente así— persiguen pues refundar el espacio de la grecidad de acuerdo con los principios de estricta obediencia a la prescripción expresiva e indecible del alma del pueblo o de la huella manifiesta en la *restancia* oriental. Dicha refundación, que logra identificar la materia de la escritura con la materia del país —de modo que, como hemos visto, en el conocimiento de uno encontremos de inmediato el conocimiento del otro—, tiene como objetivo, entre otras cosas, arrancar a Grecia al poder de una *mundialatinización* que la ha enajenado por completo, fijándola bajo los clavos del significado, el sentido histórico y la *topicidad*. Recuperar, exaltar y exponer su escritura como objeto de contemplación —en el sentido puramente sensorial y en el espiritual— implica recuperar la lógica del *hiato*, la *metaforicidad en abismo* y el traspaso incontenible que hemos visto actuar en el papiro de Safo antes mencionado, toda una lógica, en definitiva, de la *po(i)eticidad* griega. En las letras se encontrará, por consiguiente, una fuerza *resacralizadora* capaz de *indemnizar* el universo tecnocientífico y ramplón en que habitamos, así como el germen de una reconstrucción —recomposición po(i)ética— completa de la realidad. A la inversa, visto que el alfabeto griego se encuentra en una relación de identidad con la realidad y la naturaleza del país que trasciende la mera motivación lingüística —que, sin embargo, se da, en opinión de Elitis, tal como veremos en el próximo epígrafe—, cualquier alteración ortográfica será entendida, y existe al menos un testimonio muy significativo al respecto —lo analizaremos enseguida—, en términos de mutilación del cuerpo de la grecidad.

En el *Axion Estí*, texto con particularidades tipográficas interesantes que no hemos podido estudiar aquí con detenimiento¹²⁵, apreciamos ya un cierto prurito

¹²⁵ Entre ellas el uso en absoluto azaroso de la sangría y la cursiva en el «Génesis» y «La Pasión» —que ha sido vinculado al intento de incorporar técnicas cubistas a la poesía, cfr. CUTRIANU, E. (2001)—, así como la inclusión, en esta última, de una suerte de adorno —una florecita— para separar

visualista. Puesto que se trata de la construcción de Grecia como un *cosmos textual*, la dimensión material del signo adquiere una importancia especial. Pero, sobre todo, el territorio de la grecidad se construye —me refiero predominantemente a «El Gloria»— por acumulación de nombres, concebidos casi como los asientos de un catálogo mágico cuya consignación opera por sí sola el advenimiento del paraíso. En la última sección de la obra, de hecho, una serie de colecciones de nombres propios, escritos en cursiva y desplazados a la derecha en la columna de los versos, casi sobre el margen de la página, parecen sellar dicho universo griego al modo en que Dios, en el *Sefer Yetsirá*, sellaba la Creación con nombres situados en los bordes del mundo. Hay una voluntad topográfica en esta disposición, que determina las fronteras de un cosmos griego que en la condición escritural de sus límites cifra precisamente su capacidad infinita de expansión. Nombres de vientos, islas —con Ítaca sintomáticamente en el centro—, flores, muchachas —entre las cuales algunas reales y otras literarias, más la emblemática Helena—, barcas, montañas y árboles frutales parecen constituir los componentes de un mapa borgiano que se adapta de modo preciso y literal al territorio, que de hecho lo constituye sin distancia representacional. Se trata, en el fondo, de una enumeración de topónimos, nombres *proprios* que escanden y saltean el espacio cartografiado, confiriéndole una pertenencia precisa y remarcando, en la ausencia de verbos que determinen un sujeto del discurso, la independencia y la facultad omniabarcadora de la escritura. Lo que se proyecta aquí son palabras-cosas y no palabras-relaciones o acciones. Se trata, diríamos, de una presentación casi pictórica, de una práctica singularmente literal de la écfrasis —si tenemos en cuenta que toda la naturaleza griega es para Elitis, ya, un producto del arte— que se combina al mismo tiempo con una arquitectura poética que excede las dimensiones puramente estróficas y estructurales de la obra. El espacio, efectivamente, se configura en el propio mapa: son los nombres, con sus resonancias históricas, visuales y fónicas —pertenecientes a todos los estratos de la grecidad—, los que construyen una Grecia suprahistórica que habita en un intersticio o en un pliegue espacial y que se abre, gracias a su invocación de otros textos, otros nombres y otros signos, hacia una (*auto*)*construibilidad* infinita. Existe, además, una problematización de la *propiedad* de estos nombres, presentados no en su singularidad, sino en su carácter serial, hiponímico, sistémico, lo cual sugiere una continuación infinita de la enumeración (la reproductibilidad constante del catálogo que es Grecia); al mismo tiempo, se produce un intercambio que cortocircuita y deconstruye la *propiedad* de la denominación y proclama la vigencia de la *significancia*: al igual que estos nombres *proprios* forman parte de una serie que

en dos los versos de las odas, probablemente a imitación de los libros litúrgicos bizantinos. Del «Gloria» paso a hablar inmediatamente.

parece convertirlos en *comunes*, los nombres comunes dispersos a lo largo de todo «El Gloria» funcionan como nombres propios que compusieran un catálogo más amplio constituido por todo el texto y en el cual, nuevamente, Grecia quedara cartografiada sin distancia representacional. Un catálogo semejante, que quiere subrayar la disposición de Grecia sobre un orden puramente escritural, es el pronunciado por el poeta en la entrada correspondiente al «Jueves, 16» en el *Diario de un abril invisible*¹²⁶. Allí intenta repasar la historia del helenismo a través de una lista de nombres propios de lugares, personajes, artistas, poetas, filósofos, no ordenados cronológicamente ni tampoco según criterio valorativo alguno o parcelación jerárquica entre realidad y ficción, historia e intrahistoria, presente y pasado, sino en función de una lógica exclusivamente escritural —la que parece regir a Grecia en todos sus estratos—: la del orden alfabético de sus iniciales. Grecia se dibuja, así, visualmente en ese círculo que configura su verdadera temporalidad en el devenir y la diseminación de la escritura —que se convierte así en instancia genesiaca de la realidad—, y no en la linealidad teleológica de la historia. Esta lógica alfabética que la gobierna y la inscribe deconstruye además toda separación radical entre *propio-no propio*, realidad-representación, arte-naturaleza, humanidad-divinidad, etc.

Es en *El Pequeño Nautilo*, sin embargo, donde la disposición escritural de Grecia y el visualismo del alfabeto alcanzan su máxima expresión. Se ha afirmado en más de una ocasión que este libro guarda una correspondencia secreta en el conjunto de su obra con el *Axion Estí*, hecho que ha de atribuirse sin duda a que en ambos se configura Grecia como un *cosmos textual* o un efecto de escritura. Existen, sin embargo, notables diferencias: lo que en el *Axion Estí* no pasaba de ser un conglomerado de nombres unidos indisolublemente en un sistema rizomático, en *El Pequeño Nautilo* se extiende incluso a unidades menores como las letras, tematizando el alfabeto en su conjunto y concediendo una importancia mucho mayor a la mera materialidad de la escritura; por otra parte, en esta última obra el reflejo textual de Grecia no se limita a ser una constatación de su naturaleza, sino que tiene el objeto de elevarla a la condición trascendente y *#Tópica* sintetizada en la expresión «Grecia segunda del mundo superior», y restaurarla con ello frente al peligro de su pérdida en un mundo devastado por la historia y la *mundialatinización*. La proyección del alfabeto tiene en este caso, pues, un contenido mucho más dramático —aun cuando en el *Axion Estí* fuera la guerra el telón de fondo contra el que era preciso ejercer la restauración—: él es uno de los pocos ámbitos donde Grecia, su *restancia* oriental y su fuerza de perfeccionamiento de lo humano se conservan *indemnes* y pueden continuar ejerciendo su atracción. A ello colabora, sin

¹²⁶ Cfr. *supra*, epígrafe 2.2.2.1, donde aparece un breve análisis de este pasaje.

duda, el hecho de que la escritura dispuesta visualmente a lo largo del libro carece de verdadero sentido, o bien lo ha desplazado a un segundo plano. El objetivo no es pues tanto la comunicación como la remarcación de una ilegibilidad que ya hemos visto en el origen mismo del gesto griego y de la poesía, y que obligatoriamente ha de suscitar nuevas escrituras en la dialéctica a que me he referido más arriba. La obra prolonga de este modo lo que podríamos llamar una economía del deseo: los puntos de fuga de una atracción hacia la alteridad, configurada bajo la forma de una necesidad hermenéutica de extricación de los signos; reproduce el texto de la naturaleza que se encuentra en el origen de toda *poieticidad*, y con él la llamada que lo movió inicialmente —según leímos en «Antes que nada, la poesía»— a ser poeta.

El Pequeño Nautilo juega, ante todo, con una diversidad genérica y diacrónica que lo convierten antes en una suerte de miscelánea que en un *libro de poemas* al uso. Su vocación es ante todo catalográfica: muchachas, sucesos históricos, lugares, obras de arte, versos ajenos, letras del alfabeto, escrituras diversas, sensaciones, todo ello es reunido y acumulado para extraer la esencia —pensemos más en la industria perfumera que en la ontología— de la grecidad, aquello que pueda reconstruirla en lo individual o en lo colectivo con su mera comparecencia. Por eso Elitis introduce varios textos en dialectos fingidamente clásicos, u otros donde, como si se tratara de un papiro recuperado al cabo de los siglos, hay lagunas que impiden determinar un sentido. Se hace patente una voluntad estratigráfica en esta acumulación, manifiesta antes que nada en los títulos de las diversas secciones: uno extraído de la textualidad clásica (o arcaica, «Lo que uno ama», verso de Safo), otro de la textualidad bizantina («Incensar lo sublime», de Romano el Melodo) y otro, finalmente, de la textualidad moderna («Con luz y con muerte», verso de Andreas Calvos)¹²⁷. Todo este juego temporal que tiene como eje a la lengua contribuye asimismo a dificultar la lectura, rompiendo ante todo el horizonte de expectativas del lector, que debe acudir a dimensiones paralelas a la propia dilucidación de los signos para penetrar en la lógica del libro. El par de textos arcaizantes que contiene no parecen exigir, de hecho, una lectura en el sentido habitual del término, sino que se contentan con ejercer una fascinación un tanto turbadora que reproduzca, en la medida de lo posible, la experiencia de Elitis ante el manuscrito de Safo. Actúan, por tanto, en el plano visual.

¹²⁷ El *Nautilo* actúa así, al igual que el *Axion Estí*, como una suerte de *parahistoria* de la literatura griega, un *corpus* literario que no se deja parcelar cronológicamente sino que confluye todo en el mismo punto: lejos de encontrarse sometido al tiempo, es él el que prescribe un tiempo, el tiempo de la escritura, que es equivalente al del instante y donde reina el devenir, la capacidad de moverse con libertad en todas direcciones. Por otra parte, ese *corpus* no es un *corpus* cerrado, sino que se configura siempre sobre una apertura a la proliferación y a la reelaboración al igual que la Torá, necesitada de múltiples reescrituras para manifestar su verdadero poder.

En el plano fónico, por el contrario, parece actuar otro catálogo que arrastra tras de sí con su mención toda una serie de realidades suprahistóricas del helenismo, incluida la escritura. Se trata de las advocaciones de la Virgen que en el fragmento número doce de «Con luz y con muerte» el poeta recomienda tocar «en tu guitarra» con el fin de poner en marcha el mecanismo de la poesía. Como si tuvieran un efecto mágico, dichos nombres, imbricados en la cultura popular más admirada y reivindicada por Elitis —siempre en sus facetas más acordes con la Grecia oficial—, suscitan con su pronunciación la aparición de realidades *sobre-naturales* y hacen emerger otras palabras, esta vez clásicas, que duermen en el fondo del mar como si se tratara de ruinas arqueológicas; se pone de manifiesto así lo omniabarcador del entramado textual griego, en que todos los significantes se encuentran vinculados entre sí: «Un poco por un instante toca en tu guitarra / Los nombres de la Virgen y verás // Eh eh Jrisomalusa / Eh eh Jrisoscalítisa¹²⁸ // Arrojar de nuevo el monte con la casa blanca en la ladera / El caballo con las dos alas / Y la fresa salvaje del mar // [...] A Mitsos con el vello y la cadenita al cuello [...] Blasfemar y recoger desprevenido en sus redes / Cuatro o cinco palabras griegas antiguas / Τέλλεσθε y νηυσί, μέλεα y κρῖναι»¹²⁹.

Como he sugerido más arriba, los textos visuales del *Pequeño Nautilo* que podrían considerarse influidos por el espacialismo, son en realidad simulacros de estratos anteriores de la escritura griega. Acaso el más impresionante sea el número once de «Con luz y con muerte», imitación de las inscripciones clásicas sobre piedra en *scriptio continua*. Según Yorgos Babiniotis, la inexistencia de una segmentación léxica del discurso genera una polisemia potencial que remarca el gesto mismo de la lectura haciéndolo consciente para el lector. Éste se ve compelido a un juego por el cual debe buscar las fronteras entre las palabras, sin estar nunca seguro de haberlo hecho *correctamente*¹³⁰: más de una lectura se acumula, pues, en el texto. En mi opinión se trata, además, de una obstaculización de la lectura cuyo objetivo es no permitirle jamás llegar a una dilucidación completa del sentido: otra posibilidad de desciframiento —es decir, una nueva recomposición o un reciframiento de los signos— aparece siempre que creemos haber llegado al fin. Este reforzamiento del misterio es admitido explícitamente por Elitis en el epílogo a su traducción de los

¹²⁸ Renuncio a buscar una traducción a estos términos, y mantengo por tanto el sonido original, lo verdaderamente importante, puesto que las interjecciones «e» nos sugieren que los nombres son cantados en efecto al son de una guitarra.

¹²⁹ «Λίγο για μία στιγμή να παίζεις πάνω στην κιθάρα σου / Τα ονόματα της Παναγίας και θα δεις // Ε ε Χρυσομαλλούσα / Ε ε Χρυσοσκαλίτισσα // Να ξεπετιέται πάλι το βουνό με τ' άσπρο σπίτι στην πλαγιά / Τ' άλογο με τα δυο φτερά / Και η άγρια φράουλα της θάλασσας // [...] Τον Μήτσο με τις τρίχες και το αλυσιδάκι στο λαιμό / [...] Να βλαστημάει και ν' ανεβάζει ανίδεος μες στα δίχτυα του / Τέσσερα-πέντε αρχαία ελληνικά / Το τέλλεσθε και το νηυσί, το μέλεα και το κρῖναι», ELITIS, O. (2002), pp. 518-519.

¹³⁰ Cfr. BABINIOTIS, Y. (1991), p. 744.

fragmentos de Safo. Allí explica los motivos de su organización del texto traducido en columnas con unos argumentos que podrían aplicarse perfectamente al *Nautilo*: «Después de muchas pruebas he encontrado propicia para la presentación tipográfica la columna estrecha, tanto en el original como en la traducción. Con ella, desde luego, al lector le cuesta leer bien el texto, es decir, de acuerdo con el ritmo que tienen los versos. A pesar de ello, he preferido alinearme sentimentalmente con el misterio que se desprende de las columnas y los papiros antiguos, precisamente a causa de la dificultad que presenta su lectura»¹³¹. Cito sin más dilaciones el fragmento:

T Y X H M I Σ H Σ K Ω T O N O Y N O I M I Σ O I Γ I A
 Σ A Σ E Λ Λ H N E Σ E P X E T A I K O P H N E A M E H
 Λ I A N Θ O Σ T O X E P I Π O Y Z H T A Δ I K A I O Σ
 Y N H K A I Π O T E Δ E N Φ A I N E T A I Π O I A T O
 Y B O Y N O Y Γ P A M M H Σ T H N A N O I X T H Π A Λ
 A M H Σ A Σ O Δ P O M O Σ E I N A I M A E P A Σ T A M
 A Λ Λ I A K A I Λ A Λ I A N E P Ω N Θ A Λ A Σ Σ H Σ Γ
 E M I Z E I T O K A N I Σ T P O Π O Y Ξ E N O Σ Δ E N
 O Γ A N A B O H Θ H Σ E I M E T O Y Σ K E P A Y N O Y
 Σ T O Y M O N O Σ Π A N T O T E O A Δ I K H M E N O Σ
 O Π Ω Σ H Π H Γ H K A T Ω A Π T H N Π E T P A T Ω N Π
 A T E P Ω N Ω Σ Π O Y K A Π O T E Σ T H N Ω P A Π A N
 Ω N A X Y Θ E I Σ M E Δ Y N A M H K A Θ A P I O Φ Ω Σ

El poema¹³² admite, desde luego, una lectura lineal que parece incluso haber sido, por su facilidad, privilegiada por Elitis¹³³. Aun así, la sintaxis resulta confusa, cuando no equívoca en más de una ocasión, y la lectura se ve constantemente interrumpida. La potencia principal del texto es, sin embargo, su visualidad, la evocación de una

¹³¹ «Υστερα από πολλές δοκιμές, πρόσφορη βρήκα για την τυπογραφική εμφάνιση, τη στενή στήλη, τόσο στο πρωτότυπο όσο και στη μετάφραση. Έτσι, βέβαια, δυσκολεύεται ο αναγνώστης να διαβάσει το κείμενο σωστά, δηλαδή σύμφωνα με το ρυθμό που έχουν οι στίχοι. Παρ' όλα αυτά, προτίμησα νά 'ρθω σε συναισθηματική συστοιχία με το μυστήριο που αναδίδεται από τις αρχαίες στήλες και τους παπύρους, ακριβώς εξαιτίας της δυσκολίας που παρουσιάζει η ανάγνωσή τους», ELITIS, O. (2004), p. 164.

¹³² ELITIS, O. (2002), p. 518.

¹³³ Y que podría traducirse de este modo, sin añadir signos de puntuación: «Azar medio asesinan la mitad por vosotros griegos viene una muchacha joven con un girasol en la mano que pide justicia y jamás se ve qué línea del monte en vuestra mano abierta el camino está con aire en el cabello y un habla de aguas del mar se llena la cesta que un extranjero no entiende ayudar con sus rayos siempre solo el agraviado como la tierra bajo la piedra de los padres hasta que justo en la hora te derrames con fuerza luz pura». Como se puede comprobar, no es precisamente un dechado de articulación y sintaxis unívoca.

textualidad griega antigua traída hasta el presente para recuperar a Grecia en toda su plenitud suprahistórica. No podemos dejar tampoco de mencionar, a propósito de este texto, el encabezado del volumen de ensayos *En blanco*, consignado en un cuadro semejante que, como vimos y veremos, proporcionaba múltiples posibilidades de lectura y anulaba en parte la linealidad del signo y de la escritura alfabética, obligando a utilizar el espacio —las diversas direcciones del espacio— para extraer sentidos cruzados, entreverados o directamente independientes. El deseo de construcción de un «ideograma griego», concepto que analizaremos en el próximo capítulo, parece evidente en ambos casos. Contemplando este cuadro alfabético, de pretendido valor mágico —es la cifra de una invocación—, no podemos olvidar tampoco algunos cuadros de texto célebres en la Antigüedad, que sirvieron como amuletos religiosos cortocircuitando la linealidad de la lectura y convirtiendo el discurso en una imagen. Me estoy refiriendo, por supuesto, al archiconocido Sator Arepo Opera Rotas, que permitía una lectura similar en todas direcciones, y que no careció de émulos en tiempos clásicos y tardoantiguos¹³⁴.

Otro caso muy llamativo, que incide en la obstaculización voluntaria de la lectura, es el de los textos que simulan papiros antiguos deteriorados y llenos de lagunas textuales. La escritura adquiere en ellos, nuevamente, una disposición espacial que simula su disposición sobre un soporte distinto de la página en blanco de un libro moderno. Palabras cortadas, anacolutos, frases incompletas, impiden al lector determinar un sentido y le incitan, por el contrario, a rellenar el texto, a reescribirlo en el proceso mismo de su lectura. Los límites de la obra vuelven a *indecidirse*, y el autor se encuentra emulando, no ya a los autores antiguos (Homero, Safo, etc.), sino la acción del tiempo que ha conseguido arrancar pedazos de una materia identificable con la escritura y por tanto reescribir los textos proponiéndolos a una lectura enigmática o deseante, convirtiéndolos en *aún más poéticos* gracias a esta mutilación *física* que exige un rellenado asociativo por parte del receptor. Es en esos huecos donde se encuentra la clave y la recuperación del gesto griego, además del testimonio de la inmunidad de la lengua griega ante los efectos de la historia. Ésta, en lugar de destruirla definitivamente, ha participado en el proceso de su (de)construcción y *retejimiento*, abriendo los huecos de un enigma que prolonga la vigencia y la necesidad de la dialéctica poética entre lectura y escritura y garantiza por tanto su continuidad ineludible. Los espacios abiertos en el fingido soporte de escritura, por otra parte, nos sugieren la imbricación de la naturaleza (sol, humedad, lluvia) en el proceso compositivo y recompositivo del poema, además de situar, de un modo especialmente gráfico, las letras griegas entre los elementos del paisaje autóctono, donde es lógico pensar que han estado —acaso, como hemos visto, sin

¹³⁴ Un nutrido catálogo puede encontrarse en CÓZAR, R. (1984), 1, IV, 1-2.

discontinuidad o ruptura— en el largo período entre la desaparición de los papiros y su redescubrimiento moderno. No podemos dejar de pensar, asimismo, en una suerte de *apropiación* griega del concepto poemático inaugurado por Mallarmé en el *Coup de dés*, dada la importancia fundamental que adquieren aquí los blancos. Acaso no podamos encontrar mejor emblema de la *nacionalización* de los valores visuales de la poesía de vanguardia que Elitis lleva a cabo, a la vista de que estos blancos, significantes aquí al igual que en Mallarmé, tienen como objeto no operar un giro radical en los conceptos occidentales de lectura y escritura, sino recuperar los valores revolucionarios inherentes a la propia escritura griega —y sólo a ella—, así como el gesto regenerador y trascendente que se oculta en la más profunda esencia de la grecidad. Cito el primero de los textos («Con luz y con muerte», 8)¹³⁵, como en el caso anterior, en su versión original, puesto que, además de prácticamente imposible, una traducción no aportaría nada nuevo; me interesa resaltar por el contrario con la mayor fidelidad posible su disposición tipográfica:

Όπως και να	στον αιώνα ενός φίλιού
Δεν σε προφταίνω Τύχη	
σ' έζ	εν παλινσκίωι
σφυρά	πέτρα παριανή στις φλέβες
	όπου δείχνει το κατάρτι παντο
	βεργωμένος ο ουρανός ένα παγόνι
Αχτίδες με λευκά τα επάνω σύννεφα	στο λόφο
Εν	πράσινο μάλαμα και φυλλωσιά πουλιού που
Κοιτάζει το νερό μέσ' από τα καλάμια	
	ψυχή ακατοίκητη όθε
Χελιδόνι μόνο μου 'φερεις ένα δάκρυ.	
	τόρα
πένθος	
Με νωπ	σπηλιά που μόλις έσπασε
Κι εχ	
	δέντρων παλαιών
Όνειρα περιχ	όπως νησί από κύματα
	κι εκεί
Άκρη άκρη του γιαλού	
Αλειμμένοι Σελήνη και Αιθίοπες	ψηλά
	των άστρων οικογένειες άστεγες και χάρτες
Που ζωγραφίζουν άγγελοι μ' αόρατη δεξιά	
Υπ	σαν πάντοτε.
	ρα

¹³⁵ ELITIS, O. (2002), p. 516.

Como puede observarse, si bien se distinguen frases sueltas llenas de sentido —y perfectamente identificables con el estilo habitual de Elitis—, la lectura lineal que un lector medio esperaría de un poema en su lengua no puede producirse. Más fácil resulta la lectura en el otro poema de estas características («Con luz y con muerte», 20), donde los blancos y el espacio no se resaltan tanto como una permanente incongruencia del discurso, mero conglomerado de frases poéticas o sintagmas sueltos sin, en general, conexión aparente. Del mismo modo que el poema anterior sugería una *nacionalización* de la tentativa mallarméana, éste se presenta, acaso, como una *nacionalización* de la escritura automática surrealista o del procedimiento del *collage* poético (incluso del cadáver exquisito). La unidad de sentido de la obra, en cualquier caso, vuelve a boicotearse en la simulación de una textualidad antigua que proyecta todos los valores, escriturales y ontológicos, de una Grecia pura y trascendente, y que pone el acento en la dimensión sintáctica de la composición. Tanto, que el poema termina con una conjunción temporal sin segundo término, que acaso el lector está llamado a prolongar, de la misma manera en que está llamado a reordenar en su lectura los aparentes fragmentos dispersos que contempla. Traduzco respetando la disposición tipográfica:

Decías que me fuera ayer el más abrumador
 Mar tomamos el candelabro
 Con arándanos azules

tengo trece años

O aunque vengas piso con abajo

Leídas en tu cuerpo palabras de Homero

Reflejos torneados por las olas

Poseidón aéreo todo claveles

De signos porque fresco yo era hasta que.¹³⁶

Resulta significativa la expresión que escande, en estrofa separada, las dos partes del poema. Se diría que esa legibilidad de las palabras de Homero —de la textualidad griega— sobre el cuerpo resumen el esquema de la inscripción o de la intercambiabilidad entre naturaleza-cultura-escritura en Grecia. Ello explicaría en

¹³⁶ «Ελεγες να φύγω εχθές η πιο σπαραχτική / Θάλασσα πήραμε το μανουάλι / Με τις μπλε Μυρτίλλες / δεκατρείς είμαι / Ή κι αν έρθεις όροφος με κάτω // Διαβαστά στο σώμα σου λόγια του Ομήρου // Κυματοστραμμένοι αντικατοπτρισμοί / Αερένιε Ποσειδώνα όλο γαρίφαλα / Σημάτων επειδή δροσινός ήμουν ώσπου», *Ibidem*, p. 534.

parte el carácter de este texto: un verdadero *cruce* de textualidades sin necesidad ni posibilidad de sentido teleológico que trascienden el concepto de libro u obra —recordemos cómo Elitis postula la idea del mundo como texto y no como libro por estas mismas razones de elusividad del sentido— multiplicándose en el tiempo, borrándose, reinscribiéndose, emanando unas de otras en una arborescencia infinita que compone la *materia* de la que Grecia está hecha y en la que sigue prolongándose sin remisión. El cuerpo (cuerpo del amor, cuerpo del mundo, cuerpo del sujeto que contiene en sí las escrituras *sagradas*) se constituye de este modo en el *lugar* transitorio de unas epifanías que sólo reduplican y remarcan el deseo de una lectura que no deja de ser jamás escritura. Él es el espacio del cruce y, a la par, el espacio generado por esa intersección, el *estigma* o *stigmé* que desencadena nuevamente, como en un *reorigen*, la circulación metafórica que configura Grecia.

Junto a un nuevo poema escrito en una mezcla de dialecto clásico, cazarévusa con ecos de Papadiamandis y griego bizantino que vuelve a funcionar, si bien posee un sentido, de un modo predominantemente visual, poniendo al lector ante el vértigo de una contemplación en perspectiva de los diversos estratos de la lengua¹³⁷ —y operando de este modo un doble cifrado que hay que deshacer en diversas fases, a través incluso de una traducción intralingüística—, hemos de referirnos al procedimiento acaso más extremo, más deliberadamente letrista, del *Pequeño Nautilo*. Se trata de la acumulación catalogal de palabras y letras de la lengua con el fin de que en su mera comparecencia sobre la página se dibuje el espacio de la grecidad. No hay acaso un ejemplo más claro de identificación entre la materia (arquitectónica) del alfabeto y el territorio griego, ni tampoco del uso invocatorio de las letras. Existen en la Cábala, tan amante de los diagramas escriturales y la disposición pictórica de las letras con el fin de explicar los secretos de la Creación¹³⁸ —esta suerte de *gramatología* constituye, como puede fácilmente deducirse, un *naturalismo*—, listas semejantes, al menos en su disposición en columnas, a las que Elitis presenta aquí. Suele tratarse de colecciones de nombres divinos o angélicos que actúan como conjuros o invocaciones de alguna realidad trascendente, o bien como fuerzas mágicas capaces de revivir a los muertos¹³⁹. En Elitis su funcionamiento no

¹³⁷ Se remarca así la suprahistoricidad del griego, que puede compendiarse de modo asistémico (anulando el carácter distintivo de los rasgos correspondientes a cada estrato diacrónico) en un solo texto que trasciende así las determinaciones lineales de una gramática histórica, y dibuja a Grecia más allá de cualquier forma de historicidad. Transcribo la primera estrofa como muestra del carácter del poema, el número diecisiete de «Con luz y con muerte»: «Ὡς ἐν οὐρανίῳ ἔαρι παντισμοῦς / Μυρίους ἀκτίνων ἐκλεκμίζουσα / Φαιοπράσινος ἐπεφάνης», *Ibidem*, p. 532.

¹³⁸ Una brillante compilación de estos diagramas puede apreciarse en la magnífica obra de Giulio Busi *Qabbalah visiva*, BUSI, G. (2005).

¹³⁹ Cfr. la lista de nombres angélicos cuya pronunciación puede devolver la vida a los muertos en el *Sefer ha-Temurá* del siglo XIII, BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. 286-287, o bien el diagrama compuesto por columnas de nombres divinos en las glosas al *Seder rabbah di-ve-re'sit* y al *Masseket hekalot*, BUSI, G. (2005), p. 171.

es muy distinto. Por una parte, invocan y generan la «Grecia segunda del mundo superior», isomorfa según Elena Cutrianu del tercer estado de la poesía¹⁴⁰ y *comunidad mística* de la grecidad, *#Topía* trascendente. Por otra, logran resucitar a una Grecia perdida en la vorágine de la *mundialatinización* y la *desacralización* modernas. Nikitas Parisis ha indicado también que estos catálogos delimitan el espacio del helenismo y pintan, incluso, un paisaje¹⁴¹. Su poder reside, dado su aislamiento y su inexistente conexión sintáctica, no en su significado, indiferente en la configuración del *texto*, sino en sus valores visuales y fónicos. Se diría que Elitis ha conducido al extremo el mecanismo puesto en práctica en «El Gloria» del *Axion Estí*, y se ha atrevido a escribir un *poema* —o dos, para ser más exactos— hecho exclusivamente de nombres, grafías y sonidos del griego. La materia alfabética, por lo tanto, es poesía por sí misma: basta con disponerla de determinada manera sobre la página para obtener un poema de infinitas posibilidades asociativas, pictóricas —la presencia de las palabras es la presencia de las cosas o, más bien, las palabras *son* cosas¹⁴² que pueden componer un cuadro (*sobre*)natural—, arquitectónicas e incluso *místicas* o *heliotrópicas*. Cierta sacralidad (griega) se reinscribe ya en los signos azarosamente diseminados a lo largo de la página, gobernados como mucho por el orden interno y arbitrario del alfabeto (elemento que asocia el segundo de los casos con la lista de nombres propios del *Diario de un abril invisible*). Se trata, en el fondo, de la (re)composición de una *sobrenaturaleza indemne* que puede identificarse con la Grecia superior, sustraída a la linealidad teleológica de la historia o la sucesividad discursiva, y libre de toda clausura de sentido. El conjunto de palabras consignado aquí sugiere, como «El Gloria» del *Axion Estí*, la porción rizomática de un absoluto textual cuyos límites es imposible cartografiar desde la atalaya privilegiada de un *afuera*; dicho absoluto, que es el «verdadero rostro» de Grecia, su condición de entramado de *significancia*, está sometido por el contrario a una *autoconstruibilidad* incesante que lo convierte en infinito: si en estos textos contemplamos apenas varios cientos de palabras, no es difícil colegir que de ellas, de las asociaciones mentales que suscitan, podrían surgir otras tantas en una dialéctica nuevamente inclausurable de lectura-escritura.

La primera de las listas se presenta como uno más de los poemas de «Con luz y con muerte». La segunda, por el contrario, es un mapa y una guía de viaje. Ambas van precedidas de una introducción en prosa donde se explica sucintamente su carácter. Así, en el fragmento quinto de «Con luz y con muerte», podemos leer: «A tres horas de camino de la memoria estuve cazando en el bosque de las vocales.

¹⁴⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 298.

¹⁴¹ Cfr. PARISIS, N. (1997), pp. 107-108.

¹⁴² Peter Mackridge expresa una idea semejante respecto al *Axion Estí*, cfr. MACKRIDGE, P. (1997), p. 117.

Tirador por instinto (y sensible) apunto y tiro»¹⁴³. Las tres columnas de palabras griegas que siguen a este fragmento constituyen, pues, una configuración espacial, topográfica: un bosque que cabría relacionar, a la vista de la fenomenología elitiana de lo sagrado que venimos analizando, con la residencia del *mysterium tremendum*, además de con el baudelairiano «bosque de símbolos» que propicia la circulación metafórica de las correspondencias y la demarcación del secreto. Pero también leemos en esa disposición una dimensión material, pictórica, de las letras, cuyos trazos rectos y curvos pueden ser tomados por una fronda de árboles tras la que se esconden, como presas deseadas, las vocales. Hemos visto y veremos cómo el motivo de la caza comparece recurrentemente en la vinculación elitiana entre la escritura y el absoluto. La primera es, de hecho, habitualmente concebida como una trampa dispuesta para capturar la trascendencia en su hendidura. Esta caza, tematizada y casi escenificada aquí tipográficamente, constituye acaso la operación primordial de todo poema: atrapar en la superficie de las palabras pedazos de *imposible* o de *absoluto*. La lista sobre la que el poeta debe disparar como si se tratara de un bosque (frondas impenetrables de escrituras, *texturas* vegetales inextricables) o, más prosaicamente, de las figuras móviles de un barracón de feria, tiene este aspecto (transcribo sólo las tres primeras líneas —de las diecisiete que tiene— para dar una idea de su organización sobre la página):

έμβλημα	Μαΐων	λήκυθος
γραμμή	θάλασσα	κυβερνήτης
κηρύλος	πορτοκάλια	κόσμημα ¹⁴⁴

No parece existir ninguna relación semántica, fonética o visual entre los términos catalogados. Tampoco la hay en el segundo de los casos, mucho más extenso. En esta ocasión no se trata de un poema, sino de uno de los catálogos de la sección «Lo que uno ama», que antes se había dedicado a compilar obras de arte o versos acordes con el *gesto griego*, y que después lo haría con lugares, sensaciones o muchachas. Las palabras adquieren de este modo un estatuto similar a esos elementos. Pero el subtítulo del pasaje, «Camino egeo», así como el texto introductorio, dejan claro que se trata de una cartografía o una guía de viaje. Elitis admite que todos los sonidos y letras antologados, más allá de su significado, contribuyen a conformar el espacio de Grecia con su pura visualidad, como si se tratara de un mapa o una configuración arquitectónica. No se trata, pues, de una representación mimética, sino que la

¹⁴³ «Οξω από το μνημονικό τρεις ώρες δρόμο βρέθηκα να κυνηγώ στο δάσος των φωνήεντων. Σκοπευτής από ένστικτο (κι αισθηματίας) χτυπώ και ρίχνω», ELITIS, O. (2002), p. 502.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 502.

escritura precede al surgimiento mismo del espacio: «Cuando abrí mi Guía, comprendí. Ni planos ni nada. Sólo palabras. Pero palabras que conducían con exactitud a lo que buscaba. Así, poco a poco, hojeando, vi formarse el espacio como la lágrima por la emoción. Y yo en su interior»¹⁴⁵. Este *cosmos textual* reproducido una vez más constituye, pues, la verdadera patria de Elitis, ésa que al inicio del *Pequeño Nautilo* se proponía encontrar. Grecia surge en el encanto de las palabras que han comparecido a menudo en sus poemas. Son éstas —pero no sólo— las que se enumeran en largas tiradas organizadas por orden alfabético. No encontramos entre ellas ni un solo verbo, como si la obsesión por el nombre manifiesta ya en «El Gloria» y en la lista anterior alcanzara aquí el paroxismo: propios o comunes, todos los enumerados son sustantivos, dispuestos en dos columnas paralelas que ocupan más de seis páginas¹⁴⁶. Componentes, como digo, de su mitología poética, o elementos propios de la naturaleza y la cultura popular griega, se mezclan aquí, desde Marina hasta el olivo, desde el mar hasta el viento levante, desde el mediodía hasta las Pléyades u Orión. Se diría que en esta cartografía tan particular, dispuesta sobre el fondo de la página blanca, son las palabras, su materia alfabética, las que como topónimos de un mapa a tamaño natural —recordemos una vez más a Borges— configuran una naturaleza no menos imaginal que la *verdadera*. En ella, además, la historia queda anulada gracias al concepto suprahistórico y asistémico de la lengua que defiende Elitis. Se trata, ya, de la «Grecia segunda», del espacio de la poesía que se remarca en el isomorfismo de la escritura con el *hiato* y todas las figuras del traspaso, en su carácter de *stigmé* que nos religa con la alteridad. El hecho de que la arbitrariedad del orden alfabético sea la que organice la disposición de los materiales de este cosmos naciente e iterable indica que es en el *interior* de la escritura, al igual que antes fue en el interior de la transparencia, donde Grecia se inscribe. No existe a este respecto un *afuera*, o una *physis* propiamente dicha, que oponerle a la dimensión de la escritura. Es en ella, con sus componentes y bajo su lógica, donde Grecia no cesa de *autoconstruirse*.

La identificación entre escritura griega y sustancia efectiva del país —o perdurabilidad de su gesto estético— es tal en la obra de Elitis que un cambio en las letras, un error ortográfico o una alteración del sistema alfabético pueden tener consecuencias incalculables sobre la realidad. Estamos aquí muy cerca de las concepciones cabalísticas, y cada vez más lejos de cualquiera de las posiciones modernas, dentro o fuera de la literatura, sobre el particular. En la pequeña prosa «Por una óptica del sonido» —cuyo título pone de manifiesto una vez más la

¹⁴⁵ «Όταν άνοιξα τον Οδηγό μου, κατάλαβα. Μήτε σχεδιαγράμματα μήτε τίποτα. Μόνο λέξεις. Αλλά λέξεις που οδηγούσαν μ' ακρίβεια σ' αυτό που γύρευα. Έτσι, σιγά σιγά, φυλλομετρώντας, είδα να σχηματίζεται ο χώρος όπως το δάκρυ από τη συγκίνηση. Κι εγώ μέσα του», *Ibidem*, p. 520.

¹⁴⁶ No transcribo el texto, que se organiza exactamente igual que el citado en la página anterior.

importancia que la dimensión visual de la escritura posee para Elitis—, el autor censura con auténtico furor la reforma ortográfica impuesta oficialmente en el país a finales de los años setenta, que sustituyó el sistema politónico de escritura (con acento grave, agudo y circunflejo) por el monotónico (donde sólo sobrevivió el acento agudo), y aupó a la oficialidad del Estado a la lengua demótica. La rotulación de escaparates y carteles en la ciudad de Atenas de acuerdo con estas nuevas normas le sugiere imágenes de mutilación corporal del helenismo. Se diría que estamos ante un sacrilegio, ante una agresión al carácter sagrado de la escritura —a la *indemnidad* religiosa del cuerpo de la nación—, concepto que sólo podríamos encontrar en el judaísmo y en la Cábala. La falta de ortografía no es aquí una metáfora, sino la alusión literal a una quiebra física, material —recordemos el concepto de falta de ortografía asociado al paisaje y a la identidad, que aquí invierte su dirección—, así como una transgresión ética¹⁴⁷. La retirada de la letra *ni* en la desinencia final de nominativo neutro que se observa en los rótulos de tiendas e instituciones es descrita como el cercenamiento de un miembro fundamental —nada menos que el sexo, la posibilidad fecundante de proliferación en la escritura y la estética— en el cuerpo del helenismo; lo total, lo san(t)o, lo *heilig*, recibe en definitiva una agresión insoslayable: «Una vez, un día peor aún que el domingo, ¡me di cuenta! La capital se había llenado de agujeros. No de esos que abren los obreros del Ayuntamiento en el alcantarillado. Hablo de los otros, los que están sobre las fachadas de los edificios altos, donde se erigen cuidadosamente los letreros de las empresas, las instituciones y las tiendas. ΦαρμακείΟ, καφενείΟ, ΑιματολογικΟ ΚέντρΟ, ΠαιδαγωγικΟ ΙνστιτούτΟ. Que Dios haga algo. [...] Pero, ¿cómo es posible? Que el sastre te haga una americana preciosa a la que le falta una manga, y que tú vayas por la calle orgulloso, como el castrado que entraba por derecho propio a los harenes, aunque le faltase algo; larga vida al sultán»¹⁴⁸. Como siempre en esta clase de lamentos jeremíacos por la integridad perdida —pues se trata, sin duda, de una clase de *integrismo* en el sentido más literal de la palabra—, entra en juego el mercantilismo como causante, desde su lógica utilitarista, de una pérdida estética y sentimental.

¹⁴⁷ Lo comentaré más tarde: cuando tras haber ganado el Premio Nobel en 1979, Elitis visitó España en viaje oficial, en 1980, arrojó despectivamente al suelo una traducción de sus poemas preparada por algunos de sus anfitriones, por el solo hecho de que la transcripción de su nombre no contenía una *i* griega tras la *ele*. La anécdota tiene una indudable relación con estas derivaciones éticas, estéticas y hasta existenciales del valor de la escritura.

¹⁴⁸ «Κάποτε, μία μέρα χειρότερη και της Κυριακής, το συνειδητοποίησα! Η πρωτεύουσα σ' όλο το μέγεθος της είχε γεμίσει τρύπες. Όχι απ' αυτές που ανοίγουν οι εργάτες του Δήμου στους υπονόμους. Μιλώ για τις άλλες, πάνω στις προσόψεις των υψηλών κτιρίων, όπου προσεκτικά στήνονται οι επιγραφές εταιρειών, ιδρυμάτων και καταστημάτων. ΦαρμακείΟ, καφενείΟ, ΑιματολογικΟ ΚέντρΟ, ΠαιδαγωγικΟ ΙνστιτούτΟ. Που ο Θεός να βάλει το χέρι του. [...] Μα είναι δυνατόν; Να σου φτιάχνει ο ράφτης ένα ωραίο σακάκι που το ένα του μανίκι τού λείπει, κι εσύ να κυκλοφορήσεις με καμάρι, όπως ο καστράτος που ιδίω δικαιώματι έμπαινε στα χαρέμια, κι ας του έλειπε κάτι· ζωή νά 'χε ο σουλτάνος», ELITIS, O. (1997), pp. 19-20.

Atendiendo al siguiente párrafo del texto, queda claro que la lengua griega y su alfabeto no han sido nunca un sistema económico de intercambio y comunicación, sino algo más, una materialidad emblemática, un elemento orgánico y central en el cuerpo del helenismo. De ahí que la reforma vuelva a plantearse en términos no sólo de facilidad, sino también de extirpación física: «Parece que esta vida no ha nacido para lograr en ella “algo difícil o algo elevado”. En absoluto. Ha nacido para nuestra comodidad. “Que duele una muela, se saca una muela”, como se decía antiguamente. Que duele un circunflejo, se saca un circunflejo; que duele un espíritu áspero, se saca un espíritu áspero. Y todo encaja a la perfección»¹⁴⁹. El tono se va haciendo más dramático: el lamento acaba aludiendo, como no podía ser de otra forma —y, sin embargo, la reforma ortográfica no tuvo nada que ver con poder extranjero alguno—, a la *mundialatinización*, a la amenaza del núcleo estético y expresivo griego —del gesto que se custodia en su escritura— a cargo de una manifiesta colonización lingüística occidental, para terminar extremando el motivo de la mutilación hasta el punto de hablar de «genocidio», un nuevo ataque a la *indemnidad* del *genus* griego, fundamentado en el valor supremo de la visualidad de la escritura: «De cada diez palabras que pronunciamos, cinco son extranjeras. Caminamos a toda velocidad hacia un esperanto menos cinco. Ningún Herodes se atrevería a ordenar un genocidio como este de la *v* final; a no ser que le faltara la óptica del sonido»¹⁵⁰. En las últimas líneas, y enlazando con conceptos que desarrollaré en el próximo epígrafe, Elitis alude a la falta de diacronía efectiva en el interior de la lengua, a su irreductibilidad a cualquier noción de linealidad histórica o de evolución sistémica, lo cual constituye, sin duda, un rasgo primordial de toda lengua motivada y *sobre-humana*: «Los secos reformadores [...], gracias a su estrabismo eufónico, se toman a sí mismos por progresistas. Pero en los fonemas, como en los colores, no existe el concepto de progreso. A no ser que seas tú mismo el autor material, en cuyo caso cuanto más espléndido es lo uno, más difícil de representar es lo otro»¹⁵¹.

¹⁴⁹ «Φαίνεται πως η ζωή αυτή δεν έγινε για να επιτευχθεί “κάτι δύσκολο ή κάτι το υψηλό”. Καθόλου. Έγινε για την ευκολία μας. “Πονάει δόντι, βγάζει δόντι” που έλεγαν οι παλαιοί. Πονάει περισπωμένη, βγάζει περισπωμένη· πονάει δασεία, βγάζει δασεία. Και λαμπρά ταιριάζουν όλα», *Ibidem*, p. 20.

¹⁵⁰ «Στις δέκα λέξεις μας οι πέντε είναι ξένες. Ολοταχώς βαδίζουμε προς μίαν εσπέραντο παρά πέντε. Κανένας Ηρώδης δεν θα τολμούσε να διατάξει τέτοια γενοκτονία όπως αυτή του τελικού -ν· εκτός κι αν τού 'λειπε η οπτική του ήχου», *Ibidem*, pp. 20-21.

¹⁵¹ «...των αποξηραμένων μεταρρυθμιστών, που χάρη στον ευφωνικό στραβισμό τους εκλαμβάνουν τον εαυτό τους για προοδευτικό. Αλλά στους φθόγγους, όπως και στα χρώματα, δεν υπάρχει η έννοια της προόδου. Εκτός κι αν εσύ είσαι ο δράστης, οπότε όσο πιο ευώχυμο είναι το ένα τόσο δυσσπεικόνιστο είναι το άλλο», *Ibidem*, p. 21.

3.1.3. MÁS ALLÁ DE SAUSSURE: (RE)INVENTANDO LA LENGUA SAGRADA

La atribución a la lengua griega y su alfabeto de una identidad material con el cosmos e incluso con la naturaleza del país, así como la creencia de que una manipulación de sus componentes puede comportar una alteración efectiva de la realidad exigen, cuando son literales y sinceras, una sutil reflexión acerca de la cualidad profunda del idioma. Esa reflexión no puede darse bajo ningún concepto en términos modernos: es preciso pasar por encima de Saussure y su dogma de la arbitrariedad del signo para enlazar con doctrinas premodernas —rastreables ante todo en la Cábala, pero no sólo— que aún preconicen la posibilidad de una lengua motivada. Según venimos viendo, para Elitis el griego, en su doble dimensión oral y alfabética, no es una lengua cualquiera. Una fuerte pulsión asistémica la recorre. De otro modo no podría explicarse la organicidad de su escritura o la vinculación inextricable entre nombres y elementos de la naturaleza que hemos encontrado en el *Axion Estí* o en el *Pequeño Nautilo*. No hay en Elitis en general —veremos las excepciones en el próximo capítulo— un dolor o una angustia, al estilo de los autores modernos estudiados por Claudio Magris en *El anillo de Clarisse*, por la distancia insoslayable entre las palabras y las cosas. Y ello no porque posea una confianza en el lenguaje que toda la literatura decimonónica y novecentista había demostrado ya imposible, sino porque posee una confianza ciega en *su* lengua, una lengua que en pureza no es lenguaje, que no se halla sometida a las tensiones representacionales y a las determinaciones sistemáticas de las demás. Regresando más allá de Saussure a un *mimologismo* —en términos de Gérard Genette que esclareceremos enseguida— periclitado ya en Occidente, Elitis construye el griego como una *lengua sagrada* que justificará la efectividad —y el carácter *serio*— de las operaciones alquímicas que ha de practicar sobre ella.

No hay que perder de vista, sin embargo, el valor que el etnicismo griego ha concedido a la lengua desde siempre. La lengua es, de hecho, uno de los pocos factores aglutinantes —junto con el más evanescente de la sangre— para una comunidad que carece de un Estado histórico y de un territorio definido, y cuyos miembros se encuentran dispersos por el mundo —durante el siglo XX, con la masiva emigración a Estados Unidos y Australia, la situación incluso se ha agudizado—. El hecho de que se trate, además, de una lengua exclusiva del «pueblo griego», con una presunta tradición ininterrumpida de dos milenios y un alfabeto particular y perfectamente reconocible¹⁵² —sello cultural, diríamos—, coadyuvieron

¹⁵² En función de ello es seguramente posible matizar o refutar la siguiente afirmación de Raphael Loewe en su trabajo sobre la Lingüística hebrea: «Probabilmente nessun altro gruppo etnico o religioso che investa un grande capitale emotivo nella propria lingua (compreso l'Islam), ha insistito

indudablemente a fundamentar sobre ella, entre otros elementos, la identidad colectiva. Las controversias que rodearon su fijación durante el siglo XIX —la llamada *Cuestión Lingüística*— resultaron por ello mismo especialmente virulentas, y contaminaron el debate político hasta las últimas décadas del pasado siglo, cuando se produjo la polémica reforma denunciada por Elitis. Los paralelismos entre griegos y judíos en la consideración de la lengua identitaria, no me cansaré de repetirlo, son innumerables. De ahí que la tradición mística del judaísmo, la Cábala, presente tantos puntos de contacto con una percepción también mística de la identidad y la comunidad del helenismo como es la poesía elitiana. El hecho de que, por encima de la religión —compartida con otros pueblos orientales— y el territorio —fluctuante y nunca satisfactorio para las pretensiones griegas de englobar en la madre patria a todos sus hijos, incluidos los de la orilla oriental del Egeo o los que se hallan dispersos en torno al Mar Negro—, la lengua constituya el lazo identitario dentro del cual se afirma la pertenencia a la comunidad, condiciona sin duda que las reflexiones herderianas sobre el alma del pueblo profusamente desarrolladas en Grecia hasta hace pocas décadas —cuando no vigentes aún en determinados ámbitos— la consideren a menudo el punto de partida de un juego de determinismos que integra también a la naturaleza y la cultura¹⁵³. No estamos lejos del concepto de traducción intralingüística al que he recurrido para referirme al encadenamiento analógico que constituye para Elitis el cuerpo de la grecidad. La larga historia de la lengua griega, poco menos que inalterada durante dos o tres milenios en opinión de los nacionalistas, así como su inmenso prestigio universal y el *corpus* de cultura que se le asocia, colaboraron también a la hora de construir sobre ella un mito moderno del helenismo que pudiera obtener un importante predicamento en el exterior. Sólo en la lengua han encontrado estos teóricos e intelectuales etnicistas, entre los cuales se encuentra Elitis, una *prueba* de la continuidad ininterrumpida de su pueblo desde los tiempos de Homero; gracias a ella, de hecho, han logrado apropiarse de un patrimonio cultural que en rigor no les pertenece en exclusiva. Para conseguir su objetivo, se han visto obligados a *congelar el tiempo*: sin sustraerlo a los procesos sistémicos que, según la Lingüística moderna, hacen evolucionar diacrónicamente toda lengua, jamás hubieran logrado preservar la imagen del griego como un idioma único conservado durante un período casi inverosímil sin apenas variaciones. El objeto fundamental era, desde luego, eludir la denominación de *lengua muerta* para el griego clásico y saltar por encima de la separación radical que en el Occidente

come l'ebraismo con tanta intensità sul legame tra la sua lingua e il suo alfabeto, nel suo orgoglio per l'idiosincratica unicità di entrambi», LEPSCHY, G. C. (1990), p. 125.

¹⁵³ «Language, then, is conceived as a transparent means of expression but loaded with the history of its nation», Dimitris Dsiovas, «The Organic Discourse of Nationistic Demoticism: A Tropological Approach», en ALEXIOU, M. y V. LAMBROPOULOS (1985), p. 267.

latino se había establecido entre el latín y las lenguas romances. El hecho de que del griego clásico sólo surgiera el hoy denominado en todo el mundo «griego moderno», y no un ramillete de idiomas como los románicos, ayudó notablemente en esta pretensión y falseamiento interesado. A renglón seguido, en una argumentación circular, de la condición suprahistórica conferida a la lengua griega pudo extraerse sin problemas la conclusión de una continuidad mística del pueblo, la estética, el entorno natural, y hasta los valores éticos distintivos de los miembros de la comunidad.

La premodernidad elitiana¹⁵⁴ —devenida también, como hemos visto y veremos, *posmodernidad*— en la reflexión lingüística procede, no podemos perderlo de vista, de estos condicionantes omnipresentes en la vida intelectual de la nación. Lo mismo sucede con sus sorprendentes analogías cabalísticas. Dos ideas fundamentales recorren y determinan su obra, inscrita precisamente *dentro* de la lógica de la lengua: el griego es una lengua mimética, motivada, ajena a la arbitrariedad del signo que define a todas las demás y, en parte por ello, poseedor de un privilegio poético y existencial frente al resto que le permite no sólo ponernos en contacto con especial facilidad con la trascendencia, sino además modificar de manera efectiva la realidad, cuya sustancia es escritural. Lo que distingue pues a la lengua griega es que no constituye únicamente un sistema comunicativo basado en el puro intercambio o la transmisión de sentidos, sino que es dueña de un *espíritu* que la configura como un ente autónomo prácticamente autoconsciente y responsable, en más de una ocasión, de la inscripción de lo natural. Elitis rechaza fundamentalmente, en la línea benjaminiana¹⁵⁵, el concepto burgués del lenguaje como sistema económico o transaccional de intercambios utilitarios. Frente a las lenguas occidentales, que responden plenamente a dicha noción, el griego es *otra cosa*¹⁵⁶. Vuelve a resaltarse así un desmarcamiento griego del racionalismo europeo heredero de las Luces, que dicta no sólo el esquema burgués y mercantilista para el lenguaje —concebido como el medio de un conocimiento teleológico perfecto—, sino además un modelo gramatical y sistémico inasumible para la lengua nacional. El valor de

¹⁵⁴ Peter Mackridge ha afirmado a propósito del *Axion Estí* que Elitis es «“unmodernist” in his belief in the transparency of his linguistic idiom», MACKRIDGE, P. (1997), p. 118.

¹⁵⁵ Cfr. BENJAMIN, W. (1971), p. 149.

¹⁵⁶ No ha caído, como quería Benjamin, en la obediencia a una exterioridad: el referente. Ésa es la condición paradisiaca del griego que se proyecta en el «Génesis» y «El Gloria» del *Axion Estí*, y que resulta interrumpida en «La Pasión» por la entrada del juicio y del *afuera*. Compárese todo ello con esta afirmación de Benjamin: «El saber del bien y del mal abandona el nombre, es un conocimiento extrínseco, la imitación improductiva del verbo creador. El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra *humana*, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera de la lengua nominal, conocedora, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico», *Ibidem*, p. 160.

ésta es, como en otros casos, el de una *luz otra* que no necesita focos exteriores para extraer conocimiento del mundo: ella misma, en su despliegue sobre la página, abre superficies de *re-velación* y conspira contra el cierre categorial de la realidad. Gracias a su antimercantilismo y a su poeticidad intrínseca es, además, una suerte de plena realización del Verbo mallarméano, que no necesita ya —aunque, lo veremos, esta afirmación es especialmente matizable¹⁵⁷—, de la corrección del verso para perder sus adherencias convencionales.

No necesita perderlas porque no hay, en rigor, convencionalidad en el signo griego. No estoy de acuerdo a este respecto con Elena Cutrianu, quien refiriéndose al *Cratilo* de Platón¹⁵⁸ asegura que Elitis no es cratilista en modo alguno, sino que coincide más bien con las tesis platónicas puestas en boca de Sócrates en el diálogo¹⁵⁹. Me inclino a pensar, por el contrario, que Elitis se engloba en la corriente que Gérard Genette, en su libro *Mimologiques*, ha denominado precisamente *cratilista* o *mimologista*¹⁶⁰, y que posee muy diversas inflexiones y gradaciones a lo largo de la historia. Opinión cada vez más esporádica en tiempos modernos a causa de las aserciones de la Lingüística saussuriana, consiste en entender los nombres o la lengua como motivados, insertos en una relación de identidad o necesidad con el o los objetos que designan. Frente a esta opinión mimetista de Cratilo y frente al convencionalismo puro que defiende Hermógenes, Sócrates, en nombre de Platón, se refiere a las palabras como un constructo artificial en cuya composición, sin embargo, se ha de tomar en cuenta la naturaleza de las cosas que nombran. La construcción de los nombres, precisamente por ello, ha de corresponder a un experto, un filósofo capaz de penetrar lo suficientemente en la esencia de los objetos como para imprimir a continuación esta forma ideal en el material lingüístico que debe servir para denominarlos. Platón alude a esta figura legislativa con el título de «nomóteta» (*νομοθέτης*). Su concepción, a medio camino entre el convencionalismo y el mimetismo, por lo tanto, se encuentra muy lejos de cualquier teoría de la naturalidad lingüística, aun cuando defienda una cierta correspondencia entre determinados sonidos de la lengua y los objetos del mundo. La distinción entre

¹⁵⁷ Elitis habla a menudo de un uso particular del lenguaje en la poesía, incluso por lo que respecta al griego. Su pretensión de operar con un código ajeno al que se usa en la *charla* común, y superior a él, enlaza de lleno con las concepciones de Mallarmé.

¹⁵⁸ Acerca de esta obra y la concepción platónica del alfabeto y la escritura, cfr. GAUDIN, C. (1990).

¹⁵⁹ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 306. De modo parecido se expresa David Connolly, cfr. CONNOLLY, D. (1997), pp. 125-126.

¹⁶⁰ «...ce tour de pensée, ou d'imagination, qui suppose à tort ou à raison, entre le 'mot' et la 'chose', une relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle *motive*, c'est-à-dire justifie, l'existence et le choix du premier. Conformément ou presque à la tradition rhétorique, et sans excès d'étanchéité dans la nomenclature, nous appellerons *mimologie* ce type de relation, *mimologique* la rêverie qu'elle enchante, *mimologisme* le fait de langage où elle s'exerce ou est censée s'exercer, et, par glissement métonymique, le discours qui l'assume et la doctrine qui l'investit», GENETTE, G. (1976), p. 9.

cosmos y lenguaje, o más bien entre *logos* o *eidos* y expresión verbal, es por el contrario completa: los nombres no *surgen* de los objetos o del mundo, ni tampoco *estaban ya ahí* para propiciar una denominación *propia*: aun en los casos de mayor adecuación, la lengua es siempre, a diferencia de la realidad —realidad de la naturaleza o de los universales—, un producto artificial. La motivación natural directa no existe, y mucho menos una lengua primordial mimética o perfecta. Frente a estas posiciones *griegas* que condicionarán gran parte de la reflexión lingüística posterior, Elitis se alinea con Cratilo y con la tradición que más ha incidido en el carácter primordial y motivado de una lengua en particular: el judaísmo¹⁶¹. Podemos encontrar en la concepción elitiana del griego, salvando las lógicas distancias, una transposición moderna (y, sin embargo, de una premodernidad apabullante) de la noción cabalística de lengua sagrada, como analizaremos enseguida. Sería difícil encontrar en el último siglo y medio una defensa semejante del privilegio ontológico de la propia lengua en la cultura occidental. Antes de esa fecha, en cambio, los ejemplos se multiplican. El mimologismo, a decir de Genette, suele aliarse con tesis nacionalistas o supremacistas alusivas a la preeminencia de una lengua, y por extensión de una comunidad, sobre las demás¹⁶². Antes del siglo XIX, son innumerables los autores que afirman la superioridad imitativa del inglés (John Wallis¹⁶³, Rowland Jones¹⁶⁴), el celta¹⁶⁵ o, especialmente, el hebreo, considerada incluso en Occidente, en no pocas ocasiones y por influencia bíblica, la lengua primordial, aquella que un niño criado lejos del contacto con los hombres acabaría hablando espontáneamente (Pico della Mirandola, Van Helmont¹⁶⁶, etc.). Bajo estas teorías se esconde a menudo el deseo de establecer una filiación privilegiada, un contacto especial con los tiempos primordiales de la Creación y con las genealogías bíblicas más próximas a Dios, de los miembros de una determinada comunidad. En realidad, las lenguas mencionadas arriba no agotan las tentativas de fundamentación cratilista asociadas a un solo idioma: el español, el italiano, el euskera, el alemán y muchos otros, han tenido también sus digresiones al respecto. Elitis enlaza parcialmente con estos intentos, al menos de modo más nítido que con algunas reflexiones universalistas sobre un mimetismo general de los sonidos del lenguaje o de los signos de la escritura desarrolladas sobre todo en el marco de la Ilustración o

¹⁶¹ Como se puede comprobar, no dejamos de encontrar en Elitis constantes inflexiones judías en su pensamiento de lo griego, en general en detrimento de posiciones platónicas o *estrictamente* metafísicas.

¹⁶² *Ibidem*, p. 56.

¹⁶³ Cfr. *Ibidem*, pp. 49-56.

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 77.

¹⁶⁵ Cfr. DRUCKER, J. (1995), pp. 226-235.

¹⁶⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 196.

en pleno siglo XIX¹⁶⁷. El cratilismo que él defiende atañe única y exclusivamente al griego, y se inscribe en el programa nacionalista que hemos desgranado a lo largo del capítulo anterior. Se aproxima así de modo evidente a la concepción cabalística del hebreo como lengua sagrada. Si la Torá, modelo de la Creación y preexistente al mismo Dios, está escrita en hebreo, si el propio Dios es su Nombre trazado con letras hebreas, si toda indagación mística ha de llevarse a cabo a través de una textualidad en esa lengua, es evidente que debe postularse, de un modo u otro, su carácter natural y su motivación absoluta, cuando no directamente su identidad con la más alta sustancia espiritual. Los testimonios son múltiples y variados. El hebreo es la lengua prebábélica, la lengua del paraíso o la madre de todas las lenguas, perdida tras la caída y el episodio de Babel para todos los pueblos excepto el judío. Según Abraham Abulafia, se trata de la lengua perfecta, la única que permite acceder a la profecía y a la unión con Dios, la única sagrada frente a todas las demás, que han de contentarse con una convencionalidad profana: «...la nostra lingua, che è la lingua santa, l'única, fuor della quale non c'è altra lingua santa, ma solo lingue profane»¹⁶⁸. Para Abulafia, sin embargo, el hebreo no es exactamente la lengua divina o preexistente, sino aquella que Dios ha elegido por su perfección y *naturalidad*, por la originariedad que la convierte en la madre de todas las lenguas, a las cuales contiene¹⁶⁹. «According to Abulafia the exalted quality of the Hebrew language is its being “in agreement with nature”»¹⁷⁰, como señala Moshé Idel aludiendo a un argumento notablemente extendido entre los tratadistas judíos y cristianos: el hebreo es el que dice el nombre *auténtico* de las cosas, el único que ha estado, en el momento de la Creación, en contacto con la esencia de la realidad, gracias al nombrar adánico dirigido por Dios. Todos la hablaríamos de no aprender otra en nuestra infancia. Utilizándola, además, conocemos de manera profunda la sustancia de las cosas que nombramos, según de nuevo Abulafia: «The name given to anything indicates to us the true nature and quality of the thing named»¹⁷¹. Y sólo en ella, según coinciden todos los cabalistas, podemos aspirar al contacto con la trascendencia, un contacto que es en realidad una inversión del camino también lingüístico de la Creación. Sólo por medio de este mito surgido del relato del *Génesis* y de los múltiples apócrifos como el *Sefer Yetsirá*, puede justificarse la manipulación lingüística sobre el hebreo —que repasaremos

¹⁶⁷ Buenos ejemplos podrían ser Charles de Brosses (1709-1777), cfr. GENETTE, G. (1976), pp. 98-100, Court de Gébelin (1719-1784) (cfr. *Ibidem*, p. 130) o, en algunas inflexiones de su pensamiento, Charles Nodier (1780-1844), cfr. *Ibidem*, p. 159.

¹⁶⁸ De la obra *Los siete senderos de la Torá*, en BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 398.

¹⁶⁹ IDEL, M. (1989), pp. 3 y 136-137.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 15-16.

sucintamente en el próximo epígrafe— como técnica mística o procedimiento de indagación religiosa.

En unos términos históricos, sociales y personales (incluso genéricos, desde luego) muy distintos, Elitis postulará ocasionalmente un mimologismo que ha de conducirle a conclusiones semejantes. Su coincidencia con la Cábala se refuerza en el hecho de que concibe, según hemos visto, la propia naturaleza como una escritura griega sin término *propio* y sin cortes ontológicos o jerárquicos respecto a la escritura humana. Su cratilismo derivará, de este modo, hacia una concepción creacional de la lengua, entendida no sólo como la materia del mundo o la transposición exacta de la realidad, sino además como su origen preexistente. Una lógica indecible semejante a la de la transparencia y la luz —a la vez origen, producto y materia misma de la relación— se inscribe, pues, nítidamente aquí. El pasaje más rotundamente mimologista de la ensayística elitiana lo encontramos en «Crónica de una década». En él, el «fenómeno de la lengua» queda inserto en la circulación *metafórica* de las analogías griegas, y es equiparado en consecuencia al carácter *significante* de la naturaleza. Lo más importante, sin embargo, es la negación explícita de la convencionalidad simbólica del griego, de su carácter puramente comunicante y transaccional, y su definición como una fuerza moral (hipóstasis, sin duda, del *genio* de la raza que dicta una y otra vez una estética y una ética) que crea las cosas y se encuentra en grado de igualdad ontológica con ellas. La relación que se establece entre palabra y objeto es, de hecho, fatal e inevitable en la misma medida en que lo son los fenómenos de la naturaleza: «En cualquier caso, constituye una metafísica [se refiere a la percepción de la naturaleza griega como significante, a la que ha hecho alusión en el párrafo anterior] donde el fenómeno de la lengua, exactamente de la misma manera en que un paisaje no es en absoluto una acumulación de árboles y montes sino una notación musical polisémica, no es tampoco en modo alguno una acumulación de palabras—símbolos de las cosas sino una fuerza moral que la inteligencia humana pone en marcha, como si preexistiera a las cosas, precisamente para crearlas, y que sólo de ese modo existan. A partir de ahí, la analogía entre la composición fonológica de las palabras y el contenido material que están llamadas a dar a los fenómenos, parece tener el carácter inevitable del Destino o de los elementos primeros de la naturaleza»¹⁷². Acto seguido, el

¹⁷² «Οπωσδήποτε όμως συνιστά μία μεταφυσική όπου το φαινόμενο της γλώσσας, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ένα τοπίο δεν είναι διόλου το άθροισμα μερικών δέντρων και βουνών αλλά μία πολυσήμαντη παρασημαντική, δεν είναι κι εκείνο διόλου το άθροισμα μερικών λέξεων-συμβόλων των πραγμάτων αλλά μία ηθική δύναμη που η ανθρώπινη διάνοια την κινητοποιεί, ωσάν να προϋπάρχει από τα πράγματα, για να τα δημιουργήσει ίσα-ίσα, και μόνον έτσι αυτά να υπάρξουν. Από κει και πέρα, η αναλογία ανάμεσα στη φθογγολογική σύσταση των λέξεων και στο υλικό περιεχόμενο, που καλούνται αυτές να δώσουν στα φαινόμενα, μοιάζει νά 'χει τον αναπότρεπτο χαρακτήρα της Μοίρας ή των πρώτων φυσικών στοιχείων», ELITIS, O. (2000), pp. 328-329.

razonamiento cabalístico y mimológico cierra el círculo: a pesar de la breve disculpa inicial —un pudor moderno ante el anacronismo de sus palabras que autores de otras épocas no estuvieron obligados a mostrar—, Elitis afirma nítidamente que el griego posee un privilegio imitativo del que las otras lenguas carecen, puesto que su correspondencia con los «conceptos primarios» es tal (además de exclusiva) que le permite incluso manipularlos desde cierta anterioridad ontológica a lo real; se diría que el mundo, por tanto, nace *en la lengua y de la lengua* (griega), en lugar de dejarse representar por ella: «No se trata de hacer en este momento una valoración de las distintas lenguas, si bien incluso en este punto el griego, que ha sido capaz en dos períodos de la historia de cargar con la misión de constituir la lengua universal, encierra virtudes que sus acomplexados portadores actuales —por pura incapacidad de juzgar las cosas en toda su extensión— parecen ignorar. Se trata de que la correspondencia que presenta la lengua griega con al menos una parte de lo que llamaríamos “conceptos primarios” es extraordinaria, diría incluso más: exclusiva a la par que privilegiada. Aun cuando, como quien dice, no quisiéramos admitirlo racionalmente, estaríamos obligados, a pesar de todo, a reconocer que, en su propio funcionamiento, *este instrumento dirige muchas veces los conceptos que expresa más de lo que es dirigido por ellos*»¹⁷³.

La lengua de la metafísica, del doblez y el dualismo conceptual, de la significación abstracta, resulta pues conducida por Elitis a una regresión preclásica, primitivista, fuertemente material, donde conquista su auténtico cuerpo, un cuerpo oriental, imitativo y preplatónico (más, acaso, que presocrático) que la desoccidentaliza y la sustrae a la determinación europea —externa y tergiversadora como las imágenes neoclásicas del país— como código neutro y transparente, exento gracias a su muerte histórica de las adherencias demasiado opacantes de lo natural —el contraste entre la Grecia de ruinas blancas de Winckelmann y la Grecia de mármoles y estatuas coloreadas de Hölderlin o Nietzsche da perfectamente la medida de la diferencia— y perfecta por lo tanto para la denominación *propia* y unívoca de la terminología científico-técnica. Elitis reivindica una vez más, por el contrario, el carácter dinámico de lo griego, cuya lengua, según esta lógica, no ha dejado a lo largo de los siglos de construir la realidad y construirse sobre ella. Sus signos

¹⁷³ «Το θέμα δεν είναι ν' αξιολογήσει κανείς αυτή τη στιγμή τις διάφορες γλώσσες, μολονότι και στο σημείο ακόμη αυτό η ελληνική, που εστάθηκε ικανή σε δυο περιόδους της ιστορίας να επωμισθεί την αποστολή της παγκόσμιας, κλείνει αρετές που οι σημερινοί συμπλεγματοικοί φορείς της —από μίαν αδυναμία και μόνο να κρίνουν τα πράγματα σε μάκρος— δείχνουν ν' αγνοούν. Το θέμα είναι ότι η ανταπόκριση που παρουσιάζει η ελληνική γλώσσα μ' ένα μέρος τουλάχιστον απ' αυτό που θα ονομάζαμε “πρώτες έννοιες” είναι καταπληκτική, θα έλεγα κάτι παραπάνω: περιοριστική μαζί και προνομιούχα. Οπότε, και αν, που λέει ο λόγος, δε θα ήθελε να το παραδεχθεί κανείς λογικά, υποχρεωμένος θα ήταν, παρ' όλ' αυτά, να αναγνωρίσει ότι, στη λειτουργία του επάνω, αυτό το όργανο κατευθύνει πολλές φορές τις έννοιες που εκφράζει περισσότερο παρά που κατευθύνεται απ' αυτές», *Ibidem*, p. 329.

constituyen, en cualquier caso, una suerte de superficie de *revelabilidad* sobre la cual, al igual que sobre la luz que al principio del «Génesis» o del «Gloria» abre un espacio a la inscripción progresiva del mundo, a la posibilidad heideggeriana de la aparición, la realidad se traza o se promete. El mundo nace *dentro de la lengua*, y se desarrolla en ella, de un modo insospechadamente literal. El surgimiento de la palabra griega, como en los versos del hölderliniano «Como en día de fiesta...», es en consecuencia el surgimiento del día, del ámbito mismo de la manifestación. El sol —la luz oriental de un nuevo origen— sale, lo dijimos antes, en el discurso.

En el mismo sentido parece orientarse una que podríamos llamar transposición a la realidad griega del mito adánico —y benjaminiano— de la concesión justa de los nombres en los inicios de la Creación. Gracias a la perfecta cognoscibilidad de la esencia inherente a aquel ámbito paradisiaco —un ámbito sin distinción entre significante y significado, como en las textualidades ideales de Elitis—, Adán pudo otorgar a cada cosa su nombre verdadero en consonancia con la voluntad divina¹⁷⁴. De ahí surgió la naturalidad del hebreo¹⁷⁵. En «El método del *ergo*» Elitis plantea un escenario semejante: el de la primera denominación griega de determinados elementos naturales. Ante la pronunciación de sus nombres —sus nombres asimismo verdaderos, incluso fundantes—, hubieron de producirse determinadas consecuencias físicas: el objeto denominado, se diría, se inscribió entonces en el espacio abierto por su proferición. Existe en consecuencia una mutua determinación entre cuerpo y nombre que podríamos situar una vez más en el territorio de una traducibilidad intralingüística del cosmos griego: «¿Qué sentirían los hombres cuando llamaron por primera vez «cielo» al cielo y «mar» al mar? ¿Se derramaría un poco de color azul? ¿Se levantarían las olas borboteando? Eso es importante. A menudo creemos que una mujer no podría ser nunca tan hermosa si su nombre fuera otro; una ilusión, desde luego, que sin embargo nace del amor, y por eso no es en absoluto despreciable. El cuerpo influye en el nombre y el nombre en el cuerpo de acuerdo con un determinismo que se nos escapa»¹⁷⁶. Hay que atender a un aspecto que acaso pueda pasarnos inadvertido en este texto (y, especialmente, en su traducción): el autor habla de llamar «cielo» al cielo en una inflexión metalingüística que quiere dar a entender que es ése (*ουρανός*), y no otro, su nombre verdadero. Su

¹⁷⁴ Cfr. la modulación cabalística de este relato en Gicatila, IDEL, M. (1989), pp. 149-150.

¹⁷⁵ Cfr. el artículo de Moshé Idel «Abulafia's Secrets of the Guide: A Linguistic Turn», en IVRY, A., E. R. WOLFSON y A. ARKUSH (1998), p. 299.

¹⁷⁶ «Τί νά ᾽νιωσαν ἀραγεῖς οἱ ἄνθρωποι ὅταν πρωτοεῖπανε τὸν ουρανὸ «ουρανὸ» καὶ τὴ θάλασσα «θάλασσα»; Νὰ χύθηκε λίγο χρῶμα γαλάζιο; Νὰ σηκωθήκανε τὰ κύματα παφλάζοντας; Ἐχει σημασία αὐτό. Συχνά συμβαίνει νὰ πιστεύουμε ὅτι μία γυναῖκα δε θά ᾽ταν ποτέ τόσο ὁμορφὴ αν τὸ ὄνομά της ἦταν διαφορετικὸ· μία αυταπάτη, βέβαια, που ὁμως τὴ γεννᾷ ἡ ἀγάπη καὶ που γι' αὐτὸ δεν εἶναι διόλου ἀμελητέα. Τὸ σῶμα ἐπιδρά πάνω στο ὄνομα καὶ τὸ ὄνομα πάνω στο σῶμα σύμφωνα με μία νομοτέλεια που μας διαφεύγει», ELITIS, O. (1993), p. 177.

insistencia sobre este asunto, generalmente a través de las mismas palabras, es muy sintomática. En el relato sobre su estancia en París a finales de los años cuarenta, confiesa de hecho que, integrado en otra lengua y otro país, se sentía un aristócrata por el hecho de hablar una lengua en la cual —a diferencia de quienes le rodeaban, hablantes cabe colegir de lenguas meramente arbitrarias— podía llamar precisamente *ουρανός* al cielo o *θάλασσα* al mar, si no sus nombres verdaderos, sí al menos los que fundan la existencia de esos elementos en su escritura o en su pronunciación, en su carácter singular¹⁷⁷: «Bueno, lo confesaré con una sinceridad que no merece la burla de nadie: me sentía un aristócrata que tenía —el único que lo tenía— el privilegio de llamar al cielo “cielo”, y al mar “mar”, exactamente como Safo, exactamente como Romano, desde hacía miles de años, y *sólo así* ver verdaderamente el azul del éter o escuchar el bramar de las olas... En este sentido, Periclís Yanópulos no había exagerado ni una pizca. Además, como he confesado antes, me había vuelto un fanático. En medio de todos los sonidos guturales de que estaba rodeado, el único, lo repito, que tenía ese privilegio»¹⁷⁸. Ello tiene también¹⁷⁹ graves consecuencias para la recepción internacional de su poesía, pues con las palabras griegas se alude a realidades o conceptos enteramente exclusivos, configurados se diría a su imagen y semejanza o en el proceso de su trazo o su emisión. La traducción a otra lengua constituye, así, la sustitución completa, la enajenación irremisible, de todo un cosmos referencial, la interrupción del mecanismo creacional y evocativo —el mundo nace, de acuerdo con la lógica del *reorígen*, una y otra vez en las palabras griegas— que pone en marcha su poesía: «Lo que llevo contándole todo este tiempo parece relacionarse con las dificultades que encuentra un extranjero para comprender mi poesía. Supondrá acaso que al menos el contenido y los temas de mi poesía, dado que pueden discernirse por medio de los sentidos, han de ser más accesibles. ¿Pero lo son realmente? Si digo en griego, por ejemplo, “olivo” o “mar”, estas palabras tienen un

¹⁷⁷ Con todo esto podemos sin duda poner en relación un verso de «Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo»: «Procuraba pronunciar claramente la palabra *θάλασσα* de forma que brillaran en su interior todos los delfines» («Πρόσεχε να προφέρει καθαρά τη λέξη *θάλασσα* έτσι που να γυαλίσουν μέσα της όλα τα δελφίνια»), ELITIS, O. (2002), p. 344.

¹⁷⁸ «Crónica de una década»: «Ε, λοιπόν, κι εγώ θα το εξομολογηθώ με μίαν ειλικρίνεια που δεν αξίζει να την ειρωνευθεί κανείς: ένιωθα ένας αριστοκράτης που είχε —ο μόνος που είχε— το προνόμιο να λέει τον ουρανό “ουρανό”, και τη θάλασσα “θάλασσα”, ακριβώς όπως η Σαπφώ, ακριβώς όπως ο Ρωμανός, εδώ και χιλιάδες χρόνια, και μόνον έτσι να βλέπω αλήθεια το γαλάζιο του αιθέρος ή ν’ ακούω το ρόχθο του πελάγους... Καμιά υπερβολή δεν είχε πει, από την άποψη αυτή, ο Περικλής Γιαννόπουλος. Εξάλλου, όπως το εξομολογήθηκα πριν, είχα γίνει ένας φανατικός. Μέσα σε αυτούς τους γύρω μου λαρυγγισμούς, ο μόνος, το ξαναλέω, που είχε αυτό το προνόμιο», ELITIS, O. (2000), p. 448.

¹⁷⁹ Obsérvese que, a pesar de admitir en el texto anterior un cierto fanatismo e inverosimilitud en esa creencia, Elitis retoma el argumento algún tiempo después sin aparente sonrojo.

significado completamente distinto para nosotros que, por ejemplo, para un americano»¹⁸⁰.

La diferencia es, primordialmente, de motivación contra arbitrariedad. Pues, invirtiendo parcialmente el argumento, Elitis afirma en otra parte el carácter de obediencia —obediencia a la escritura ya griega de las cosas, a su esencia propiamente lingüística, como quería, en otro sentido, Benjamin— que posee la configuración de la lengua griega, basada en una perfecta transposición a lo fonético y lo gráfico de las realidades naturales. Es consciente del determinismo trasnochado de esta afirmación, pero confiesa sentir por ello la mayor indiferencia:

El fenómeno del nacimiento es, en la lengua y su escritura, al igual que en la vida humana, acaso menos impresionante, pero mucho más poderoso que el fenómeno de la muerte. Y desde este punto de vista, el nacimiento y la configuración de la lengua griega, por volver al tema, me han interesado mucho; no sólo como poeta que es natural que se afane por despertar las cosas de su letargo en las palabras, o sea, por devolver a las palabras a la condición de recién nacidas, sino también como hombre, cuya sensibilidad ha logrado con los años el adiestramiento del oído frente a lo que podríamos llamar el «eco de los fenómenos». Es un modo como otro cualquiera de percibir las cosas que, si en este caso corre peligro de hacerme delirar o comulgar con viejas teorías superadas, me es indiferente.

Lo que quiero decir es lo siguiente: las bocas que han podido hablar así y no de otro modo, que han articulado las palabras con perfección fonética capaz de seguir a la gramatical sin subordinarse a ella, superarla o alterarla, obedecían inconscientemente a la irradiación singular que adquieren los fenómenos naturales en esta región geográfica concreta. Trasponían y materializaban los conceptos, sílaba a sílaba, en símbolos con el mismo contorno puro (la misma carencia de inestabilidad o confusión musical o claroscuro) que las cosas que han constituido su causa genesiaca —un monte en la claridad de la mañana, un sol en medio del mar, un guijarro en la transparencia de las profundidades—. ¹⁸¹

¹⁸⁰ «Analogías de luz»: «Ό,τι σας έλεγα τόση ώρα φαίνεται πως έχει σχέση με τις δυσκολίες που συναντά ένας ξένος στην κατανόηση της ποίησής μου. Θα κάνατε την υπόθεση ότι τουλάχιστον το περιεχόμενο και τα θέματα της ποίησής μου, που μπορεί να διακρίνει κανείς μέσω των αισθήσεών του, θα ήταν πιο προσιτά. Όμως είναι. Εάν πω στα ελληνικά, π.χ. “ελιά” ή “θάλασσα”, οι λέξεις αυτές έχουν ολωσδιόλου διαφορετική σημασία για εμάς απ’ ό,τι έχουν π.χ. για έναν Αμερικανό», ELITIS, O. (1979), p. 192.

¹⁸¹ «Antes que nada, la poesía»: «Το φαινόμενο της γέννησης είναι, στη γλώσσα και στη γραφή της, όπως και στη ζωή την ανθρώπινη, λιγότερο ίσως εντυπωσιακό, πολύ πιο ισχυρό όμως από το φαινόμενο του θανάτου. Κι απ’ αυτή την άποψη, της ελληνικής γλώσσας η γέννηση και η διαμόρφωση, για να ξανάρθουμε στο θέμα, με απασχολήσανε πολύ· όχι μόνο σαν ποιητή, που είναι

Hemos vuelto, en parte, a la cuestión de la *prescripción griega* y al conglomerado analógico que en la perspectiva determinista elitiana constituye Grecia. Esta cuestión tendrá dos derivaciones más o menos cratistas: por una parte, la determinación climática, geográfica o natural de la lengua griega —y, por consiguiente, de las demás—, en consonancia con numerosas teorías mimologistas premodernas y, por otra, la prescripción estética que la propia lengua, gracias a su carácter moral (ella misma es *ethos*, como se dirá en otra parte), establece para condicionar la literatura nacional e incluso la naturaleza ética de los griegos. Ambas se encuentran, obviamente, imbricadas, en la medida en que constituyen escalones distintos de un mismo proceso en abismo. Ya en el texto recién citado se habla de la carencia de claroscuro que, en función de su carácter imitativo, es posible observar en los fonemas y en las grafías del griego. En el párrafo siguiente, además, se introducen sucintamente ambas derivaciones, con el corolario de una nueva declaración de superioridad del griego: «El día en que me di cuenta de que *en la lengua griega no existe claroscuro* comprendí cuán razonable es nuestra incapacidad de aceptar el Renacimiento y vi retirarse hasta el último elemento que me impedía comprender la unidad profunda del arte en la Grecia Antigua, en Bizancio y en los años de la Grecia moderna. El fenómeno de la lengua griega adquirió a mis ojos los rasgos de ineludibilidad que presentan los fenómenos de la naturaleza; hasta tal punto, que llegué a creer firmemente que incluso la más turbia y más fugaz lengua extranjera, después de un milenio de vida en esta región, habría visto cambiar su naturaleza, los sonidos ascender por la garganta o descender por la nariz hasta la cavidad bucal, las palabras deshacerse de sus sílabas inútiles, lavarse en la luz y pulirse, limpiar su esencia de un modo, si no exactamente igual, al menos sí similar al griego»¹⁸². La

φυσικό να πασχίζει να ξυπνήσει τα πράγματα από τη νάρκη τους μέσα στις λέξεις, θέλω να πω, να ξαναφέρει τις λέξεις στην κατάσταση του νεογέννητου, αλλά και σαν άνθρωπο, που η ευαισθησία του απόχτησε με τα χρόνια την αγωγή της ακοής απέναντι σε ό,τι θα μπορούσαμε να ονομάσουμε “ήχώ των φαινομένων”. Είναι ένας τρόπος κι αυτός ν’ αντιλαμβάνεται κανείς τα πράγματα, που αν, στην περίπτωση αυτή, κινδυνεύει να με παρασύρει σε παραλογισμούς ή σε παλιές ξεπερασμένες θεωρίες, μου είναι αδιάφορο. / Ετοιμάζομαι να πω τούτο: τα στόματα που μπόρεσαν να μιλήσουν έτσι κι όχι αλλιώς, που αρθρώσανε τις λέξεις με τελείωση φθογγολογική, ικανή να παρακολουθεί τη γραμματολογική, χωρίς ούτε να υπολείπεται απ’ αυτήν ούτε να την ξεπερνάει ούτε να την αλλοιώνει, ασύνειδά τους υπακούανε στην ιδιαίτερη ακτινοβολία που προσλαμβάνουν τα φυσικά φαινόμενα στη συγκεκριμένη αυτή γεωγραφική περιοχή. Μεταφέρονε, και από συλλαβή σε συλλαβή σωματώνανε, τις έννοιες σε σύμβολα που είχαν το ίδιο καθαρό περίγραμμα (την ίδια έλλειψη αστάθειας ή μουσικής σύγχυσης ή σκιοφωτισμού) με τα πράγματα που υπήρξανε η γενεσιουργός τους αιτία —ένα βουνό στην πρωινή αιθρία, έναν ήλιο καταμεσής της θάλασσας, ένα βότσαλο μες στη διαύγεια του βυθού», ELITIS, O. (2000), pp. 28-29.

¹⁸² «Την ημέρα που συνειδητοποίησα ότι στην ελληνική γλώσσα δεν υπάρχει κιαροσκοόρο κατάλαβα πόσο εύλογη είναι η αδυναμία μας να δεχθούμε την Αναγέννηση κι είδα να φεύγει και το τελευταίο στοιχείο που μ’ εμπόδιζε να κατανοήσω τη βαθύτερη ενότητα της τέχνης στην Αρχαία Ελλάδα, στο Βυζάντιο και στα Νεοελληνικά χρόνια. Το φαινόμενο της ελληνικής γλώσσας πήρε στα μάτια μου τα γνωρίσματα του αναπόφευχτου που παρουσιάζουν τα φαινόμενα τα φυσικά· σε τέτοιο βαθμό που έφτασα να πιστεύω ακράδαντα ότι κι η πιο θολή κι η πιο φευγαλέα ξένη γλώσσα ύστερα από μία

lengua se erige así en una suerte de mediador —a la par que sustancia misma *en el interior* de la cual se produce la mediación— entre las prescripciones de la naturaleza y la cultura. Es más, se hace difícil distinguir entre estas tres instancias, situadas a la vez en el compartimento de la naturalidad y en el de la arti-ficialidad *sobre-natural*. Por otra parte, Elitis habla, desde un determinismo decimonónico difícil de sostener ante los conocimientos científicos y lingüísticos de la época (no olvidemos que este ensayo fue compuesto en la década de los setenta), de un condicionamiento absoluto de la lengua, sus fonemas y —no lo dirá aquí, pero sí en otra parte— sus grafías, a cargo de la naturaleza del lugar. Es fácil deducir, si recordamos que el espacio geográfico que ocupa Grecia es el de un *ónfalos* central estrechamente conectado con la trascendencia, cuando no su propia sustancia —es lo que nos permiten concluir las distintas hipóstasis de la *#Topía*—, que dicha determinación natural hace del griego la más perfecta de las lenguas. Esta combinación de centralidad y determinismo explica acaso la referencia de los últimos versos del «Génesis», cuando a los extranjeros que amenazan la integridad lingüística de Grecia —en especial, seguramente, a los alemanes— se les caracteriza como bárbaros deshumanizados en función precisamente de la aspereza animal de su idioma: «[aquellos que] hablan la lengua del puercoespín»¹⁸³. La lengua griega absorbe de este modo todas las características conferidas previamente a su espacio geográfico y al *ethos* mismo de su naturaleza: es precisa, desprovista de ornatos superfluos, clara como la luz del Ática, sobria, *humana*. Posee todos los valores del *punto exacto* y del pensamiento de lo mínimo, lo cual le otorga asimismo la posibilidad de construir sobre su filamento un acceso a la *sobrehumanidad* implícito en todos los factores que la determinan. Resulta significativo, además, que tras lanzar esta afirmación, gratuita y retrógrada a la altura de los años setenta, Elitis no dude de su veracidad como en otras ocasiones; no se trata, en definitiva, de ninguna alegoría, sino de lo que entiende como una verdad incontrovertible: «No estoy haciendo juicios de valor; estoy constatando»¹⁸⁴. De hecho, la idea se repite en el ensayo «Regreso de la Grecia que casi fue», publicado un año antes de su muerte, en 1995. Allí, la lengua es aún factor de articulación del helenismo, y se le atribuyen las cualidades de la armonía natural, el antimercantilismo, la irreductibilidad, la medida y, en una dimensión más tangible, la suavidad frente a la aspereza excesiva —rasgo sin duda propio de un Occidente que se encuentra en uno de los polos espirituales inarmónicos equilibrados por Grecia—

χλιετηρίδα ζωής στην περιοχή αυτή θά 'βλεπε τη φύση της ν' αλλάζει, τους ήχους ν' ανεβαίνουν από το λάρυγγα και να κατεβαίνουν από τη μύτη στη στοματική κοιλότητα, τις λέξεις να χάνουν τις άχρηστες συλλαβές τους, να ξεπλένονται στο φως και να λειαίνονται, την ουσία τους να καθαρίζει μ' έναν τρόπο, αν όχι ακριβώς τον ίδιο, τουλάχιστον παραπλήσιο προς τον ελληνικό», *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁸³ «...μιλούν τη γλώσσα των χοιρογυλλίων», ELITIS, O. (2002), p. 132.

¹⁸⁴ «Δεν αξιολογώ τη στιγμή αυτή —διαπιστώνω», ELITIS, O. (2000), p. 30.

de las lenguas europeas. Existe indudablemente un mimetismo fonético y articulatorio respecto a la naturaleza: «[Los Estados de Europa,] hundidos en el interés como los ratones en el aceite, y durante un período de cambio monetario tan bajo que hasta el último fonema de su voz se ha colocado entre la nariz y la garganta. Gracias a Dios que en la cima de Homero han permanecido el murmullo del mar y el rumor de oleaje de las vocales abiertas. Hemos visto muchos aforismos desmentidos, pero jamás la sentencia: Mi patria es mi lengua»¹⁸⁵. Además, una alteración lingüística, como vimos más arriba, puede producir cambios irreparables en la realidad: «Quizá por eso precisamente, sin embargo, es posible que, en una época más inocente, una simple blasfemia, o un mero desliz lingüístico, se convirtieran poco a poco en una deformación física y ahora se necesiten millones de años para que las cosas —Balcanes y Oriente— vuelvan a su forma inicial»¹⁸⁶. El cratilismo elitiano parece adscribirse, así, a una corriente de raíces antiguas¹⁸⁷ que, con alguna estación cabalística¹⁸⁸, hizo fortuna especialmente en el siglo XIX. Genette la ha denominado «mimologismo subjetivo»¹⁸⁹. El apogeo del nacionalismo romántico y

¹⁸⁵ «Βουτηγμένα στο συμφέρον, όπως οι ποντικοί στο λάδι, και για ένα διάστημα τόσο χαμηλής μετατρεψιμότητας που και ο τελευταίος φθόγγος της φωνής τους νά 'χει σταθεί ανάμεσα στην ρίνα και τον λάρυγγα. Δόξα νά 'χει ο Θεός που εις την κορυφή του Ομήρου εστάθηκαν της θαλάσσης ο θρους και των ανοιχτών φωνηέντων το πάφλασμα. Πολλές ρήσεις έχουμε δει ν' ανατρέπονται, ποτέ όμως την αποφθεγματική εκδοχή: Όπου γλώσσα πατρίς», ELITIS, O. (1999), p. 63.

¹⁸⁶ «Αλλά ίσως γι' αυτό ακριβώς δεν αποκλείεται, σε μίαν εποχή αγνότερη, μία σκέτη βλασφημία, ή άλλως μία απλή παραδρομή, να έγινε σιγά σιγά μία διαμαρτία περί την διάπλασιν και να χρειάζονται τώρα εκατομμύρια χρόνια για να επιστρέψουν τα πράγματα —Βαλκάνια και Ανατολή— στην αρχική τους μορφή», *Ibidem*, p. 63.

¹⁸⁷ Epicuro habla ya de la determinación climática, geográfica o nacional que haría de las lenguas un reflejo de los sentimientos o las experiencias de cada pueblo. Lo expone en la carta a Herodoto: «And so names too were not at first deliberately given to things, but men's natures according to their different nationalities had their own peculiar feelings and received their peculiar impressions, and so each in their own way emitted air formed into shape (note the peculiar atomic form of speech) by each of these feelings and impressions, according to the differences made in the different nations by the places of their abode as well. And then later on by common consent in each nationality special names were deliberately given in order to make their meanings less ambiguous to one another and more briefly demonstrated. And sometimes those who were acquainted with them brought in things hitherto unknown and introduced sounds for them, on some occasions being naturally constrained to utter them, and on others choosing them by reasoning in accordance with the prevailing mode of formation, and thus making their meaning clear», BAILEY, C. (1964), p. 381.

¹⁸⁸ En el *Perush ha'Aggadot le-R. 'Azri'el*, obra de la Cábala temprana, se dice: «And I heard it said that there would be variations in language corresponding to differences in [geographical] atmosphere. For speech is merely the air articulated by the tongue, and heard in attunement with the different manifestations of the vessels of speech. And all languages originating from the North would be similar to each other, and so on regarding all directions, there are similarities of language in the lands of the respective nations», IDEL, M. (1989), p. 154.

¹⁸⁹ «Si l'on veut bien admettre dans la notion (authentiquement et légitimement extensible) de mimologisme toute interprétation d'un signe conventionnel comme image ressemblante, on acceptera peut-être de définir et de baptiser *mimologisme subjectif* l'attitude qui consiste à trouver dans un parler (idiolecte, sociolecte, idiome) l' "expression" fidèle d'un être, d'un groupe, d'une nation —ou, comme on dit alors fort imprudemment, d'une "race". Où l'on va retrouver le "génie des langues", mais cette fois indissolublement associé, par ressemblance (et détermination réciproque), au *génie des peuples*», GENETTE, G. (1976), p. 240. El mimologismo se atomiza en el siglo XIX y se vuelve antes hacia el sujeto hablante que hacia el objeto, la lengua.

el determinismo herderiano, sumados al descubrimiento del indoeuropeo a finales del siglo anterior, que había hecho imposible la defensa seria de un mimologismo puro —un mimologismo que atribuyera a un solo idioma, por encima de los demás, la condición de lengua primordial—, contribuyeron al auge de este cratilismo *a la carta* que cree en la determinación climática y geográfica como causa directa de las diferencias lingüísticas. Ello explicaría, de hecho, la variación sufrida por esa suerte de lengua originaria —que no natural— que es el indoeuropeo en la adaptación de sus hablantes a los diversos territorios. Este discurso, enmarcado en los intentos de justificación de un «alma del pueblo» vinculada indisolublemente al territorio y fuente de cultura y especificidad histórico-racial, utiliza además, según las prescripciones de la época, una argumentación pseudocientífica que atribuye a la modelación de elementos anatómicos y articulatorios a cargo de las propiedades físicas de la atmósfera de un lugar las diversidades fonéticas e incluso semánticas o sintácticas de una lengua. No es extraño que el nacionalismo griego, que ha mantenido como estamos viendo hasta las últimas décadas del siglo XX el paradigma determinista herderiano como modelo de explicación del mundo (de su mundo), recurriera a esta forma de cratilismo que considera a la lengua estrechamente vinculada al territorio o condicionada por él. Más inexplicable resulta —en la medida en que es imposible ya escudarse en la estado de la ciencia en el período— el recurso elitiano a los mismos argumentos articulatorios en una fecha tan tardía como los años setenta o noventa del pasado siglo, que denota una pervivencia indisimulada de postulados románticos más allá del ámbito de lo poético —en lo que se refiere a la estética y a la política, sobre todo—, así como una utilización interesada de razonamientos teñidos de la ligereza del *color literario* —por su inverosimilitud, que se hace simpáticamente aceptable gracias a su formulación a cargo de un poeta o, más bien, Poeta— para teorizar *en serio* acerca de cuestiones cruciales como es el espinoso tema de la identidad nacional y el valor de los *pueblos*¹⁹⁰. Argumentos semejantes encontramos, de hecho, desde el siglo XVIII. Winckelmann ya afirmaba que los acentos, las medidas o las imágenes de la lengua griega nos permiten comprender de un golpe el carácter de los cuerpos de sus habitantes o la naturaleza en que se ha originado¹⁹¹, mientras que Antoine Court de Gébelin incidía en el argumento climático-geográfico en su *Origine du langage et de l'écriture*, de 1775¹⁹². Pero fue sobre todo en el siglo XIX cuando dicha teoría adquirió fuerza, y

¹⁹⁰ Pensemos en la actualidad de este asunto a la altura de la publicación de «Regreso de la Grecia que casi fue», en 1995, en unos Balcanes inmersos en una guerra puramente identitaria. No se trata, pues, de un argumentario inocuo o inocente en absoluto en una región tan sensible al disparate étnico como es el sudeste europeo.

¹⁹¹ Cfr. PAPANGUELÍS, C. (2001), pp. 131-132.

¹⁹² «Mais on notera qu'à la action purement physique de la chaleur et du froid, ou de la disposition du terrain, s'ajoute une sorte de déterminisme analogique du paysage, dont aucune causalité directe ou

así leemos en Nodier que, si bien no existe una lengua natural universal, en cada territorio existe una distinta, moldeada por los objetos, las sensaciones, la temperatura y la calidad del aire —gran mito el de las propiedades sobre el cuerpo humano y el espíritu, propiedades incluso médicas y curativas, de esta evanescente «calidad del aire» en los siglos XIX y primer cuarto del XX— en que un pueblo vive inmerso. Así, con argumentos semejantes a los utilizados por Elitis —la limpidez del cielo y de la atmósfera mediterránea, la apertura de sus horizontes y la ausencia de una vegetación confusa o lujuriante—, se refiere a las lenguas sudorientales o al italiano como idiomas claros, netos, de pronunciación transparente, frente a la crudeza abrupta de las lenguas nortañas¹⁹³. Por su parte Renan, en *De l'origine du langage* (1848), alude a la creación de las lenguas como producto de un golpe de espontaneidad del *genio* del pueblo o de la raza¹⁹⁴, que nos remite inmediatamente a la noción elitiana del alma del pueblo, esa misma alma del pueblo que se proyectaba sobre la materia en la ortografía de la naturaleza formulada en «Lo público y lo privado». Si bien algunos teóricos griegos han tratado de vincular estas anacrónicas argumentaciones de Elitis a autores más recientes y más aceptables en nuestros días como Edward Sapir¹⁹⁵, es innegable que el razonamiento es el inverso: no es la lengua la que determina por su configuración semántica y estructural arbitraria el pensamiento de una colectividad, sino que son la naturaleza y el *ethos* colectivo los que moldean la lengua, estableciendo con ella una relación de mutua analogía y

indirecte ne peut rendre compte, et qui procède plutôt par influence mimétique, ou mieux sans doute, dans le langage de Bernardin, par harmonie naturelle: la parole montagnarde est précipitée *comme* le cours des torrents, l'homme des vallées produit un tranquille murmure tout en intonations "liquides" et "mouillées" qui s'accorde à celui de ses lentes et paisibles rivières», GENETTE, G. (1976), p. 130.

¹⁹³ «Chaque peuple a donc fait sa langue comme un seul homme, suivant son organisation et les influences prédominantes des localités qu'il habitait. Il résultait de là tout naturellement que les langues de l'Orient et du Midi devaient être généralement limpides, euphoniques et harmonieuses, comme si elles s'étaient empreintes de la transparence de leur ciel, et mariées par un merveilleux accord aux sons qui émanent des palmiers balancés par le vent, au frémissement des savanes qui courbent et relèvent le front de leurs moissons ondoyantes, aux bruissements, aux bourdonnements, aux susurrements qu'entretient dans une multitude innombrable de créatures invisibles, sous les tapis émaillés de la terre, le développement d'une vie agile, exubérante et féconde. L'Italien roule dans ses syllabes sonores le frissonnement de ses oliviers, le roucoulement de ses colombes et le murmure sautillant de ses cascates. Les langues du Nord, au contraire, se ressentent de l'énergie et de l'austérité d'un climat rigoureux. Elles s'unirent dans leur vocabulation crue et heurtée au cri des sapins qui se rompent, aux bondissements retentissants des rocs qui croulent, et au fracas des cataractes qui tombent», *Ibidem*, p. 159.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 241-242. «La détermination de la langue par le génie national ne va pas sans réciprocité. Le mimologisme subjectif oscille toujours entre ces deux pôles: celui du *Volksgeist* imprimé dans l'idiome, et (comme déjà chez Humboldt, plus récemment chez Sapir et Whorf) celui de la langue imposant ses catégories à l'esprit de ses locuteurs. Relation "dialectique" s'il en est, que Renan lui-même expose avec une grande netteté: "L'esprit de chaque peuple et sa langue sont dans la plus étroite connexité: l'esprit fait la langue, et la langue à son tour sert de formule et de limite à l'esprit". La détermination première, toutefois, revient à l'esprit: l'action de la langue est une action *en retour*, par laquelle le *Volksgeist* se confirme et s'enferme dans son oeuvre», *Ibidem*, p. 252.

¹⁹⁵ Cfr. PURGURIS, M. (2005), pp. 83-84.

condicionamiento que, en el caso de Grecia, contribuye a la construcción de una *atopía* nacional y refuerza su privilegio ontológico y *onfálico* en un mundo predominantemente inhóspito.

Existe a este respecto, enlazando a la vez con la segunda inflexión del mimetismo de la lengua griega, una dimensión no sólo fonética sino también gráfica del mimologismo subjetivo en la obra de Elitis. Se trata del fragmento segundo de «Con luz y con muerte», en *El Pequeño Nautilo*, que, más allá de la noción de poema visual que hemos repasado anteriormente, convierte una glosa de los signos alfabéticos, entendidos como materia multiforme, en sujeto poético. El alfabeto griego adquiere aquí, como podrá fácilmente apreciarse, no sólo una densificación que lo ideogramatiza y permite reflexionar sobre sus cualidades físicas y sensoriales a despecho de su capacidad comunicativa o de su integración diferencial en un sistema complejo, sino también un carácter mimético y motivado que lo convierte en una transposición exacta de determinados rasgos paisajísticos o culturales del helenismo en sus diversos estratos históricos. Las letras, que vuelven a adquirir el estatuto de elementos de la naturaleza (dado que se integran en ella y se ven afectadas por sus alteraciones), poseen un carácter o un espíritu particular y reproducen nuevamente con su sola aparición el territorio, imaginal y físico, de la grecidad. Nos encontramos acaso, en consecuencia, ante una mezcla de lo que Genette ha denominado *fonomimografismo* (creencia en las formas alfabéticas como imitación del gesto articulatorio que sirve para emitir el fonema que les está asociado) e *ideomimografismo* (creencia en las formas alfabéticas como imitación pictórica de objetos). No estamos lejos tampoco de los juegos de Rimbaud en su célebre soneto «Voyelles», o de las teorías, asimismo lúdicas, de Claudel acerca del «ideograma occidental»¹⁹⁶, que expuso en numerosos textos ensayísticos¹⁹⁷. Pero una vez más hay que añadir un corolario ya recurrente a estas alturas: lo que en los autores europeos es un juego literario con valor universal o panoccidental —en la medida en que los caracteres con los que operan son los latinos—, en Elitis posee un valor más *serio*, incluso sacralizante, desde el momento en que se aplica a los signos de la que ha construido como *lengua sagrada* y sirve para confirmar el valor físico o material, la naturaleza efectivamente cósmica, de su propio alfabeto. Ello tendrá sin duda una consecuencia crucial para su poética: corroborará el hecho de que las

¹⁹⁶ Como veremos en el próximo capítulo, cierta inflexión personal de la teoría del ideograma occidental resulta crucial en el pensamiento poético y escritural de Elitis. Su deseo de arrancar el alfabeto griego, origen mismo del fonetismo antiideográfico, a su presunta transparencia *fonológica* —fundamento como ha señalado Derrida de la relegación metafísica de la escritura y de la imposición del fonologocentrismo en la cultura occidental—, devolviéndolo a una dimensión visual que ha olvidado en su periplo racionalista, responde precisamente al intento de orientalizar Grecia y construirla como el *otro* de Occidente: un *otro* preclásico, más cercano a la cultura minoica —a cuya escritura no alfabética se refiere a menudo— que al canon del clasicismo del siglo V.

¹⁹⁷ Por ejemplo, en «Religion du signe», cfr. GENETTE, G. (1976), pp. 334-338.

operaciones sobre las letras —la recomposición, en primer lugar, pero también las diferentes técnicas de permutación o creación verbal que analizaremos en el próximo epígrafe— en que se fundamenta su poesía son susceptibles de ejercer una influencia efectiva sobre la realidad, puesto que manejan un instrumento privilegiado: un alfabeto motivado que forma parte del tejido del cosmos. Regresamos así, en cierto modo, a una lógica cabalística. Podemos ver, de hecho, en el pasaje de Elitis, que incluye un acróstico, no sólo la transposición de algunos procedimientos interpretativos de la Cábala, sino el trasunto de ciertos tratados dedicados a una descripción minuciosa del alfabeto hebreo, en que cada letra tiene, más allá de sus valores sistemáticos, morfológicos o sintácticos, una enorme potencia asociativa sustentada en su forma material, en su condición de constituyente arquitectónico de la Creación, y en las condiciones articulatorias de su pronunciación. El significante arrastra y determina el significado en un procedimiento aplicado asimismo por algunos miembros del grupo surrealista (entre los cuales Michel Leiris¹⁹⁸ y Francis Ponge) y que parece implicar una pulsión *paralógica* y antilogofonocéntrica. En efecto, se produce una errancia de sentidos lejos de cualquier encadenamiento lógico que tiende a subrayar el carácter productivo y *poiético* del propio alfabeto, y a subvertir cualquier clase de jerarquía narrativa o lineal en la indagación letrística de la naturaleza. Consciente e inconsciente se alían para prolongar siempre más los límites del texto-mundo. La tentativa de Elitis se inscribe de este modo en el espíritu de libros cabalísticos como el *Alfabeto de Rabí Aqiva*, de factura temprana, en que se aúnan el acróstico y la creencia mimologista con el objeto de cartografiar el mundo a través del *mapa* y el catálogo de las letras hebreas¹⁹⁹, o bien, en fechas posteriores, *El libro fúlgido* (*Sefer ha-Bahir*, siglos VII-VIII, obra fundacional de la Cábala medieval)²⁰⁰ o *El libro de la figura* (*Sefer ha-Temurá*, siglo XIII)²⁰¹. Los ejemplos podrían multiplicarse.

¹⁹⁸ Véase por ejemplo el texto publicado por Leiris en el número tres de *La Révolution Surréaliste*, titulado «J' y serre mes gloses» y concebido como una interpretación material y asociativa de determinadas palabras o letras en función de su significante. La letra ípsilon que tan importante resultará —vamos a verlo— en la poética elitiana, tiene aquí un cierto trasunto en la i griega de la que Leiris dice: «Y – *fourches caudines de la mort. J'y suis lance*», *RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), pp. 6-7.

¹⁹⁹ Lo explica Giulio Busi: «Ogni lettera dell'alfabeto viene raccontata, nei suoi aspetti sonori e formali, con grande ricchezza di particolari: l'espedito dell'acrostico, al quale il testo largamente ricorre, consente di ampliare in maniera straordinaria le combinazioni dei versetti della Scrittura, aprendo la prospettiva di inesauribili significati e nessi allusivi. La narrazione si dipana secondo uno schema che non è quello, per noi consueto, della coerenza di trama o della concatenazione discorsiva, ma piuttosto quello determinato, di volta in volta, dalle esigenze interne del materiale linguistico utilizzato. La caratteristica struttura del *midras*, che procede di citazione in citazione, e che apre all'interno di ogni argomentazione infiniti incisi, impone il proprio ritmo e dissolve sul nascere qualsiasi parvenza di gerarchia narrativa. È come se il testo rimettesse in discussione il proprio sviluppo a ogni nuova frase, condotto dal suono della parola e dall'emergere dei significati che provengono dalla Scrittura», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 89.

²⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 155-172.

Con el antecedente de la coda final de «La partenogénesis», poema de *María Nefeli*, donde se catalogan las tres primeras letras del alfabeto con una desconcertante realidad asociada a cada una²⁰², el fragmento segundo de «Con luz y con muerte» presenta el acróstico de una palabra inexistente, *αλγρεύς* (que evoca un nombre mitológico pero que, sobre todo, como veremos, parece ser la fusión de *αλγρεύς* —«cazador», en clásico— y *άλγος* —«dolor»—, con el fin de definir la función del poeta, aquel que atrapa y aniquila el dolor), glosada no en virtud de su presunto significado global, sino en el desglose de cada una de las letras que la componen. El pasaje introductorio alude ya a ellas como cuerpos, cuerpos materiales y deseantes que excitan la libido del poeta —lo cual, hemos venido viéndolo, es una constante en el pensamiento elitiano sobre la escritura— como si se tratara de muchachas. El sujeto las acecha tras de las puertas o las captura en el seno de la naturaleza: «Desde que entré en amor por estos cuerpecitos adelgacé, me transparentaba. Dormido o despierto, no tenía otra cosa en la cabeza: cómo criarlos para un día acostarme con ellos. Espiaba tras las puertas. Aprendí a atraparlos en el aire, en el agua. Pero no sé aún cómo decirlos»²⁰³. La descripción de cada una de las letras que viene a continuación incide en diversos factores: un mimetismo fonético (en la «humedad» de guijarro marino de la líquida lambda o en la ligereza de la gamma), un mimetismo ideográfico (la semejanza de la ípsilon con un ánfora), el carácter de componente natural de algunas letras sometidas a fenómenos climáticos (la épsilon arrastrada por el viento), la sinestesia o el pensamiento asociativo (la alfa de color blanco o azul), la personificación (la ro infantil y femenina) o, finalmente, la determinación de la pertenencia griega que establece el alfabeto, sus formas y sus sonidos (la gamma como marchamo de grecidad, la ípsilon como letra más griega, la sigma que aporta al griego un rasgo de carácter). Queda de manifiesto, en cualquier caso, que no estamos ante una dimensión puramente instrumental ni, mucho menos, arbitraria. El alfabeto se integra en la naturaleza griega e interactúa con ella, la dibuja incluso en su potencia mimética y en su singularidad visual:

²⁰¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 248-255.

²⁰² Aquí Elitis hace una enumeración ordenada de las primeras letras griegas que recuerda más nítidamente a los alfabetos cabalísticos que el propio pasaje de *El Pequeño Nautilo*. Si aquéllos trataban con esos catálogos de cartografiar la realidad divina, aquí Elitis cartografía, en opinión de Elena Cutriano (CUTRIANU, E. (2002), p. 299), un ámbito no menos trascendente: la realidad poética: «Alfa: el tiempo inmarcesible / Beta: Zeus el de fulgido rayo / Gamma: yo el indigente» («Αλφα: χρόνος ο αγέραστος / Βήτα: Ζεύς ο αργικέραυνος / Γάμμα: ο ακτήμων εγώ»), ELITIS, O. (2002), p. 427.

²⁰³ «Αφόντας μπήκα σ' έρωτα για τούτα τα κορμάκια λίγνεψα, έφεξα. Σ' ύπνο και ξύπνο άλλο στο νου δεν είχα —πώς να τα μεγαλώσω, μία μέρα να τα κοιμηθώ. Παραμόνευα πίσω απ' τις θύρες. Έμαθα να τα πιάνω στον αέρα, στο νερό. Αλλά πώς να τα πω δεν ξέρω ακόμα», *Ibidem*, p. 500.

A.— Blanca o azul, según las horas y la posición de los astros.

Λ.— Realmente mojada. Propiamente un canto rodado.

Γ.— La más ligera; tu incapacidad para pronunciarla indica el grado de tu barbarie.

P.— Infantil y, además, casi siempre de género femenino.

E.— Toda aire. Se la lleva la brisa.

Υ.— La letra más griega. Un ánfora.

Σ.— Cizaña. Pero el griego también debe silbar alguna vez.²⁰⁴

No sólo la naturaleza, sin embargo, se encuentra imbricada en esta lógica cratilista del alfabeto. Es fácil ver cómo elementos culturales pertenecientes al largo periplo del helenismo: las ánforas —en virtud de esa ligazón con la Antigüedad y de otros simbolismos estrictamente escriturales en que ahondaré en epígrafe aparte, la ípsilon es «la letra más griega»—, la alusión a la determinación lingüística de la barbarie (es bárbaro quien no sabe pronunciar el griego, efecto creciente de la *mundialatinización*, como hemos comprobado en diversas ocasiones), o el mar diacrónico del helenismo, un mar ficcionalizado que contiene las lambdas húmedas como guijarros, se encuentran conectados a las determinaciones alfabéticas.

Ello nos sirve de puente hacia la segunda derivación del mimologismo elitiano, que contribuye asimismo a configurar una imagen orgánica y determinista del helenismo. Se trata de la prescripción estética que impone la lengua como *ethos* de la grecidad. Surgida de la entraña de la tierra —o, más bien, de la huella indecible que determina desde una anterioridad siempre mayor todas las realizaciones *griegas*, y con la cual llega a identificarse convirtiendo en *interior* a sí (traducibilidad intralingüística) todo juego analógico entre estratos del helenismo—, la lengua amplifica el impulso recibido y establece obligaciones para el arte y la literatura de su país. En un pasaje de «Crónica de una década» en que Elitis alude a su estancia en París, encontramos la conexión entre su mimetismo fonético-escritural y el *corpus* estético que conforma la integridad suprahistórica y proliferante de Grecia. Leer a Platón, gracias a la lengua y la escritura, significa para él reconstruir el espacio imaginal de la grecidad como el *hiato* que viene a abrir una hendidura sobre el férreo edificio de la cultura occidental en la que se encuentra. La escritura griega, aun desde el fondo de los siglos, viene nuevamente a configurar el espacio del espacio: la grieta en que todo *lugar* queda espaciado como habitabilidad misma de lo griego y superficie de una *revelabilidad poiética*. Pero a ello se une un interés

²⁰⁴ «Α.— Λευκό ή κυανό, ανάλογα με τις ώρες και τη θέση των άστρων. / Λ.— Πραγματικά βρεμένο. Τίδιο βότσαλο. / Γ.— Το πιο ελαφρύ· που η αδυναμία σου να το προφέρεις, δείχνει το βαθμό της βαρβαρότητάς σου. / Ρ.— Παιδικό και, μάλιστα, σχεδόν πάντοτε θηλυκού γένους. / Ε.— Όλο αέρας. Το πιάνει ο μπάτης. / Υ.— Το πιο ελληνικό γράμμα. Μία υδρία. / Σ.— Ζιζάνιο. Μα ο Έλληνας πρέπει κάποτε και να σφυρίζει», *Ibidem*, pp. 500-501.

que ya hemos encontrado en otro texto por el fenómeno del nacimiento de los objetos en la lengua, y por la constante modulación de ésta a cargo de la naturaleza y el alma del pueblo. Eso la convierte en una fuerza prescriptiva, dueña de un *ethos*, que tiene incluso la virtud *revirginizadora* de quebrar la opacidad de la historia y abrir intersticios a la inocencia en medio de la guerra:

Me encerré en mi pequeña habitación y empecé, con el placer del sediento que encuentra finalmente una fuente de agua clara, ¡a leer a Platón! Era algo inexplicable. Entre las iglesias góticas, los salones rococó, las chillonas boîtes de nuit, la tradición griega encontraba un modo de extender el brazo y tocarme en el hombro. En el fondo, creo, deseaba escuchar griego. Veía al fenómeno de la lengua adquirir unas dimensiones insospechadas. Me interesaba el misterio del nacimiento de las cosas en su bautismo dentro de aquel gozo del alma que es el fonema. La palabra que se va puliendo, como la piedra, en los labios del pueblo; en los labios y en los dientes, algo idéntico a lo que te impulsa a luchar o a enamorarte *así y no de otro modo*. Tú y la persona del grupo al que perteneces. Todos. Fieles, quieran o no, a esos árboles, a esas olas, a esa luz, a esa historia.

Oh sí, a fin de cuentas, la lengua era *ethos*. Y el *ethos* de la lengua griega, tal como lo sentía desprenderse de los diálogos platónicos y llegar incólume y sin obstáculos hasta Solomós, desviaba las balas de todo tipo que silbaban en aquel tiempo sobre el cielo de Europa. Dijeran lo que dijeran las teorías. Sí, seguro, era imposible que Kafka hubiera escrito en griego.²⁰⁵

En este momento nos importa especialmente la última frase: la culpa de que Kafka, autor existencialista y *oscuro* en opinión de Elitis, no hubiera podido jamás escribir en griego, es de las obligaciones expresivas que establece la lengua, dotada de un *ethos* luminoso y claro, preciso y enemigo del exceso estridente y antihumano, que se

²⁰⁵ «Κλείστηκα στο μικρό μου δωμάτιο κι άρχισα, με την ηδονή του διψασμένου που πέτυχε άξαφνα πηγή καθαρή, να διαβάζω Πλάτωνα! Ήτανε κάτι ανεξήγητο. Μέσα στις γοτθικές εκκλησίες, στα σαλόνια ροκοκό, στις ωρυόμενες boîtes de nuit, η ελληνική παράδοση έβρισκε τρόπο να τεντώνει το χέρι της και να με σκουντά στον ώμο. Κατά βάθος, νομίζω, ήθελα ν' ακούσω ελληνικά. Το φαινόμενο της γλώσσας έβλεπα να παίρνει άλλες διαστάσεις που δεν τις υποψιαζόμουνα. Μ' ενδιέφερε το μυστήριο της γέννησης των πραγμάτων μέσ' απ' το βάφτισμά τους στο αναγάλλισμα εκείνο της ψυχής που είναι ο φθόγγος. Η λέξη που λειαίνεται, όπως η πέτρα, στα χείλη του λαού· στα χείλη και στα δόντια, κάτι ολόιδιο μ' αυτό που σε παρορμά να πολεμάς ή να ερωτεύεσαι έτσι κι όχι αλλιώς. Εσύ και ο άνθρωπος της ομάδας όπου ανήκεις. Όλοι. Πιστοί, θέλοντας και μη, σ' αυτά τα δέντρα, σ' αυτά τα κύματα, σ' αυτό το φως, σ' αυτή την ιστορία. / Ω ναι, σε έσχατη ανάλυση, η γλώσσα ήταν ήθος. Και το ήθος της ελληνικής γλώσσας, όπως το ένιωθα ν' απελευθερώνεται μέσ' από τους πλατωνικούς διαλόγους, και να φτάνει ανεμπόδιο και αδιάφορο ίσαμε τον Σολωμό, αποστράκιζε όλων των λογίων τα βόλια που σφυρίζανε την ώρα εκείνη στον ουρανό της Ευρώπης. Κι ως πα' να λέγανε οι θεωρίες. Ναι, σίγουρα, να είχε γραφτεί στα ελληνικά ο Kafka δε γινότανε», ELITIS, O. (2000), pp. 440-441.

halla en concordancia con las características de la naturaleza del país, de donde por otra parte ha surgido. En la lengua griega no existe claroscuro, como leímos antes. Precisamente a continuación de uno de los pasajes cratelistas en que explicaba cómo en el griego la lengua dirige a los conceptos y no al revés, Elitis concluye: «He ahí algo que explica, por absurdo que parezca, la singular inclinación que adquiere el pensamiento griego en su expresión, sobre todo cuando el factor psíquico abre el camino, bien a períodos en que carga sobre sí con todo el peso de la cultura, o por el contrario a períodos en que queda relegado por el peso de una cultura total, extraña a su naturaleza. De ahí el derecho, o, si se quiere, la exigencia o la alucinación de que “el griego constituya una excepción”. Quiero decir, esa es la razón, por ejemplo, de que la naturaleza no pueda no tener sitio en la expresión poética, como ha ocurrido en otros países occidentales; de que la “angustia” o el “satanismo” no arraiguen, en mi opinión, en el árbol de la lengua. De que los poetas griegos, independientemente de a qué generación o época pertenezcan, se ocupen siempre de su país. Un fenómeno que ha suscitado el asombro de los estudiosos extranjeros, y de los griegos irreflexivos»²⁰⁶. El *ethos* de la lengua es el factor que explica, pues, la *diferencia griega*.

Por otra parte, y en un orden interno, asistimos aquí a un claro intento de sustentar en criterios trascendentes e incuestionables una poética personal convertida en eje y modelo de un canon nacional excluyente. En el capítulo anterior hemos hablado ya de estas pretensiones de moldear en torno a la propia obra los valores que habrían de determinar la inclusión o exclusión de un autor, por griego que sea, en el catálogo del arte griego auténtico. Junto al núcleo estético de la grecidad o la huella indecible identificada con el alma del pueblo que esgrimíamos allí, puede hablarse ahora de la lengua y su *ethos*, casualmente acorde con los elementos que rigen la propia poética elitiana, que se convertiría así en una suerte de destilado de los valores nacionales. El interés *político* de Elitis es manifiesto: colocarse a la cabeza de los autores vivos que *hacen justicia* a las prescripciones del helenismo, que hablan verdaderamente *en griego*, en tanto heredero de una larga serie que tiene su origen nada menos que en Homero. Su ascenso a poeta nacional tiene seguramente mucho

²⁰⁶ «Crónica de una década»: «Νά κάτι που εξηγεί, όσο παράλογο κι αν μοιάζει, την ιδιάζουσα ροπή που παίρνει η ελληνική σκέψη στην έκφρασή της, προπάντων όταν ο ψυχικός παράγοντας πρωτοστατεί, είτε σε περιόδους όπου σηκώνει εκείνη ολόκληρο το βάρος του πολιτισμού είτε σε περιόδους όπου συμπιέζεται, απεναντίας, από το βάρος ενός ολόκληρου, ξένου προς τη φύση της, πολιτισμού. Από κει το δικαίωμα, ή, όπως αλλιώς θέλετε, η απαίτηση ή η φρεναπάτη “ν” αποτελεί ο Έλληνας εξαίρεση”. Θέλω να πω, για ποιο λόγο, π. χ., η φύση δεν μπορεί να μην έχει μία θέση στην ποιητική έκφραση, όπως έγινε σε άλλες δυτικές χώρες· για ποιο λόγο το “άγχος” ή ο “δαμονισμός” δεν πιάνουν, κατά τη γνώμη μου, στο δέντρο της γλώσσας. Για ποιο λόγο οι Έλληνες ποιητές, αδιάφορο σε ποια γενιά ή εποχή ανήκουν, ασχολούνται πάντοτε με τον τόπο τους. Φαινόμενο που έχει προκαλέσει την απορία των ξένων μελετητών —και των ασυλλόγιστων Ελλήνων», *Ibidem*, pp. 329-330.

que ver con su gran habilidad para gestionar a la vez una estética lo suficientemente vanguardista y un ideario acorde con el determinismo etnicista de la Grecia oficial. La creencia en la continuidad de la lengua desde la Antigüedad hasta nuestros días, y la incorporación por tanto al patrimonio del nuevo Estado de toda la producción cultural asociada a ella, es uno de los dogmas de dicho etnicismo. Elitis, ahondando en una de las inflexiones de la ensayística nacionalista, añade además la idea del *ethos* de la lengua y su prescripción estético-ética. Ambas nociones sin duda se entremezclan: sin una supervivencia casi inverosímil a lo largo de dos o tres milenios, y sin un carácter mimético puro, no podría atribuírsele al idioma la condición de portador y garante del espíritu de la raza. En su primera juventud, de nuevo según «Crónica de una década», el argumento alcanzaba el extremo de pensar que sólo el hecho de operar con los mismos fonemas y el mismo territorio en que operaron un día los poetas de la Antigüedad, justificaba su impulso hacia la poesía: «...lo que hoy llamaría *ethos de la lengua* lo sentía a mi manera, recuerdo, a la manera fanática y absurda de los idealistas o de los enamorados. Y tenía la ingenuidad de pensar que si fuera extranjero no tendría el más mínimo interés por escribir poemas; hasta ese punto estaba arraigada en mí la convicción de que los elementos que quería convocar y someter a la omnipotencia de la imaginación asociativa (aunque hubiera tomado el ejemplo de los extranjeros) no podían obedecer a otro imperativo más que a aquél que aprendieron por primera vez, hace milenios, en este mismo lugar y con los mismos fonemas»²⁰⁷, un argumento sobre el que él mismo ironiza a continuación («Que nadie se ría»), pero que enseguida devuelve al terreno de la posibilidad *seria*: «Estas exageraciones y puerilidades en asuntos de arte a veces resultan ser más sabias que los dogmas de la ciencia»²⁰⁸. Hay que pensar, en efecto, que los poemas que creía poder escribir sólo por el hecho de ser griego y hablar en esa lengua eran poemas vanguardistas (según él mismo reconoce), lo cual nos da una idea de la curiosa tensión que guía sus razonamientos entre una estética adaptada de Europa y la pretensión nacionalista de justificar los productos de su arte sólo en virtud de elementos internos (intralingüísticos) ancestrales.

Sin embargo, la atribución, que ya hemos visto, del espíritu de la vanguardia occidental a la expresividad griega orientalizante y suprahistórica pudo resolver

²⁰⁷ «...εκείνο που σήμερα θα ονόμαζα *ήθος της γλώσσας* το αισθανόμουν με το δικό μου τρόπο, θυμάμαι, το φανατικό και τον παράλογο των ιδεαλιστών ή των ερωτευμένων. Και είχα την αφέλεια να συλλογίζομαι πως ανίσως κι ήμουν κάποιος ξένος δε θα είχα το παραμικρό ενδιαφέρον να γράφω ποιήματα —τόσο βαθιά ριζωμένη μέσα μου ήταν η πεποίθηση ότι τα στοιχεία που ήθελα να συναγείρω και να υπαγάγω στην παντοδυναμία της συνδυαστικής φαντασίας (κι ας είχα πάρει το παράδειγμα απ' τους ξένους) δεν ήταν δυνατόν να υπακούσουν σε άλλο κέλευσμα παρά μόνο σ' αυτό που πρωτόμαθαν πριν από χιλιετηρίδες, στο ίδιο αυτό σημείο και με τους ίδιους φθόγγους», *Ibidem*, p. 330.

²⁰⁸ «Ας μην γελάσει κανείς. Αυτές οι υπερβολές και οι παιδικότητες στα ζητήματα της τέχνης βγαίνει να είναι κάποτε πιο σοφές από τα θέσφατα της επιστήμης», *Ibidem*, p. 330.

satisfactoriamente esa tensión, facilitando la entrada de las nuevas corrientes europeas en Grecia sin que el público y el *establishment* cultural y político se sintiera amenazado sino, por el contrario, halagado. Para ello, el trabajo de relectura de la propia tradición, llevado a cabo por figuras señeras de la Generación del 30 como Seferis o el propio Elitis, hubo de ser minucioso. Si en el terreno del arte se centró en la pintura popular, en el terreno de la literatura se extendió a todos los órdenes: las manifestaciones populares, convenientemente seleccionadas para adaptarse a los criterios buscados (canción tradicional, literatura cretense con un halo *naïf*), y también la literatura autoral, explorada por Elitis a la caza de antecedentes para la poesía *vanguardista* que él practicaba. Analizando las obras de Safo, Arquíloco, Romano el Melodo (en el ensayo homónimo), Dionisios Solomós, Andreas Calvos («La verdadera naturaleza y la audacia lírica de Andreas Calvos», 1942), o Aléxandros Papadiamandis («La magia de Papadiamandis», 1975), Elitis no pretende un esclarecimiento de estas figuras de la literatura griega, sino el hallazgo en sus usos técnicos y lingüísticos de un espíritu asimilable al de la vanguardia europea —hecho que resulta especialmente claro en el texto, escrito en plena querella sobre la validez del surrealismo en Grecia, acerca de Andreas Calvos— y, por tanto, postulable por un lado como antecedente de ésta, y por otro útil para situarse a sí mismo en el extremo de una tradición genuinamente griega que en ningún período del helenismo ha dejado de actuar. Convertir a los poetas nacionales (Solomós, Calvos) en vanguardistas *avant la lettre*, así como apropiarse para la propia tradición de autores clásicos como Safo o Arquíloco, suponía dar carta de naturaleza a su propia obra, validarla como *literatura nacional* obediente a los dictados de una lengua que prescribía ésa y no otra estética (no la estética prosaísta de Cavafis o Seferis, no el derrotismo existencialista de Cariotakis), así como enriquecerla con unos antepasados del mayor prestigio. Suponía, también, comprender sincrónicamente la diacronía de la lengua griega y erigirse en consecuencia en su depositario, como demuestran las reescrituras del propio *corpus* literario en sus más diversas variantes —comprendidas sin embargo como una sola—, que se llevan a cabo en el *Axion Estí* y *El Pequeño Nautilo*. Finalmente, significaba atribuir en exclusiva el enriquecimiento y la glorificación de la lengua y su *ethos* a lo largo de la historia a la serie completa de autores situados en su propia genealogía literaria.

Que la lengua es la responsable de los estilos que genuinamente pueden denominarse griegos, que es ella la que escribe cuando se escribe *en griego*, se pone de manifiesto en el ensayo sobre Romano el Melodo, autor que no es griego de origen y que sólo cuando aprende el idioma a la perfección recibe el dictado para su creación de una estética concreta: lo que Elitis ha denominado «poesía prismática» refiriéndose también, es claro, a su propia producción. Se trata sintomáticamente de

una poética proliferante, *autoconstruible* y *autoconstruida*, en que se diría que es la lengua la que se multiplica a sí misma en un mecanismo de reproducción y arborescencia constante; al fin y al cabo, el alfabeto griego es, como hemos tenido ocasión de comprobar, un poema por sí mismo cuando se le deja hablar más allá de la significación. Sin embargo, la operación de política literaria que describo puede apreciarse perfectamente en el «Discurso ante la Academia de Estocolmo» que Elitis pronunció al recibir el Premio Nobel. Allí delimita con la mayor nitidez un canon excluyente que depende en exclusiva de la lengua: «Si la lengua constituyese tan sólo un medio de comunicación no habría ningún problema. Pero sucede que es también un instrumento de magia. A lo largo de los siglos, la lengua va adquiriendo un determinado *ethos*. Y este *ethos* genera unas obligaciones»²⁰⁹. ¿Cómo no entender que Elitis está presentando su propio trabajo en el extranjero como el paradigma preciso de la obediencia a estas obligaciones? ¿Cómo no pensar que está tratando de perfilar internacionalmente un canon de la literatura griega que condicione su recepción a cargo de los críticos extranjeros y que privilegie a su propia obra como destilado de grecidad? Y, al mismo tiempo, ¿cómo no percibir el gesto realizado hacia el interior desde un foro europeo del mayor prestigio, con el objeto de fijar un canon de integrados y no integrados en el cual su propia obra, premiada precisamente en Estocolmo por sus innovaciones «sobre el fondo de la tradición griega», se encontraría a la cabeza de los primeros? La reflexión subsiguiente acerca de la poesía griega como una esfera con dos polos contrapuestos, Solomós y Cavafis, el primero de los cuales se adelantó incluso a Mallarmé en la configuración de la poesía pura mientras que el segundo puede compararse a Eliot por su sobriedad expresiva, parece confirmarlo²¹⁰. Más aún si tenemos en cuenta que, tras la declaración de respeto equitativo hacia los dos polos, se encuentra el frecuente desprecio expresado en otros textos por la obra de Cavafis, cuyo predicamento actual considera el resultado de una moda destinada a pasar en pocas décadas. En otro texto orientado a la presentación internacional, la entrevista «Analogías de luz», Elitis incide en el determinismo temático y expresivo de la lengua, en su suerte de mimetismo estilístico que excluye una actitud *maudite* en las letras griegas, así como toda injuria a la vida, injuria que acaso encuentra en el decadentismo cavafiano²¹¹: «La lengua griega no puede admitir una actitud *maudite*. [...] Insisto: creo que cada lengua obliga al poeta a expresar determinadas cosas. Esto puede parecer paradójico; además, la lengua griega no

²⁰⁹ «Εαν η γλώσσα αποτελούσε απλώς ένα μέσον επικοινωνίας, πρόβλημα δε θα υπήρχε. Συμβαίνει όμως ν' αποτελεί και εργαλείο μαγείας και φορέα ηθικών αξιών. Προσκτάται η γλώσσα στο μάκρος των αιώνων ένα ορισμένο ήθος. Και το ήθος αυτό γεννά υποχρεώσεις», ELITIS, O. (1993), p. 327.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 327-329.

²¹¹ Si bien en otro lugar afirma que incluso en autores menos luminosos, como Cavafis o Seferis, la lengua deja sentir sus efectos e impide, como si se resistiese a un intento de violación estilística, toda ofensa a la vida.

admite, por ejemplo, el expresionismo —en otras palabras, la exaltación excesiva—. Es una lengua sutil que libera un contenido sutil. Puede que esto no satisfaga como explicación, ¡pero entonces tendría que desarrollar aquí todo mi libro de ensayos! Para exponerlo de un modo distinto: he llegado a la conclusión de que no me está permitido injuriar a la vida. La lengua griega insiste en una actitud sutil frente al fenómeno de la vida. [...] Acaso esta postura básica sea la que me haya granjeado el título de poeta “optimista”»²¹².

El carácter asistémico de la lengua griega, lo que podríamos llamar su diacronía sincrónica, explica también su condición de *lengua sagrada*, así como su prescripción canónica. Sólo una condición presaussuriana en este sentido, inmune a todo devenir histórico, podría hacer del griego una suerte de organismo que funciona en todas las épocas con un solo aliento y que puede convocar en cualquiera de sus elementos todos los demás, así como la realidad griega más amplia. La lengua funciona de este modo según la lógica del instante y el devenir, ajena a toda linealidad teleológica: si la historia tiene alguna participación en ella, es contenida en su propio movimiento, bajo la forma de muescas o hitos que no la modifican en lo sustancial. En una prosa de *El jardín de las ilusiones* lo apreciamos claramente: «¿Dónde encontrarán albergue los habitantes de un lugar como éste si no es en su propia singularidad? La singularidad de lo Isleño, la singularidad atonita, y la más importante, la del carácter diacrónico de la Lengua, donde los objetos llevan milenios sin cambiar de dueño»²¹³. La misma poesía de Elitis trata de mostrar a menudo esta potencia sincrónica de la diacronía incluyendo, como en el *Axion Estí*, palabras de los más diversos estratos de la lengua, que manifiestan de este modo una creatividad actual no periclitada. Ello determina el hecho, explícitamente formulado en el salmo segundo de «La Pasión», de que el propio poeta sea el heredero de una tradición enraizada en Homero y en la más remota y prestigiosa Antigüedad: «La lengua me la dieron griega; / la casa pobre en las playas de Homero. / Mi única preocupación mi lengua en las playas de Homero»²¹⁴. Es así como se sitúa sin pudor en el extremo de

²¹² «Η ελληνική γλώσσα δεν μπορεί να δεχτεί μία ποίηση *maudite*. [...] Το επαναλαμβάνω: πιστεύω πως κάθε γλώσσα υποχρεώνει τον ποιητή να εκφράζει συγκεκριμένα πράγματα. Αυτό μπορεί να φαίνεται παράδοξο· επιπλέον, η ελληνική γλώσσα δεν δέχεται π. χ. τον εξπρεσιονισμό —που θα πει, την περισσή έξαρση. Είναι μία λεπτή γλώσσα που απελευθερώνει ένα λεπτό περιεχόμενο. Μπορεί αυτό να μην ικανοποιεί σαν εξήγηση, αλλά τότε θα έπρεπε να σας αναπτύξω ολόκληρο το βιβλίο μου με τα δοκίμια! Για να το θέσουμε κάπως διαφορετικά, έχω καταλήξει στο συμπέρασμα ότι δεν μου επιτρέπεται να βλαστημώ τη ζωή. Η ελληνική γλώσσα επιμένει σε μία λεπτή στάση απέναντι στο φαινόμενο της ζωής. [...] Ίσως η βασική αυτή στάση να είναι που έδωσε αφορμή στους ισχυρισμούς ότι είμαι ένας “αισιόδοξος” ποιητής», ELITIS, O. (1979), pp. 190-191.

²¹³ «Eterno pasado»: «Πού να βρούνε στέγη οι άνθρωποι ενός τέτοιου χώρου εαν όχι στην ίδια τους την μοναδικότητα; Την μοναδικότητα του Νησιωτισμού, την μοναδικότητα του Αγιοριτισμού και κείνη, την πιο σημαντική, του διαχρονικού χαρακτήρα της Γλώσσας, όπου τ' αντικείμενα δεν άλλαξαν ιδιοκτήτη εδώ και χιλιάδες χρόνια», ELITIS, O. (1999), p. 53.

²¹⁴ «Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική / το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου. / Μονάχη έγνοια η γλώσσα μου στις αμμουδιές του Ομήρου», ELITIS, O. (2002), p. 135.

una línea que comienza con el mismo Homero y está determinada por el *ethos* de la lengua, que se desarrolla incluso en su interior y al ritmo de sus propias prescripciones. La historia del helenismo, repasada en este salmo, es en efecto la historia intralingüística del paso de los poemas homéricos al himno nacional compuesto por Solomós. Como el mismo Elitis ha dicho, el idioma es una fuerza que transforma sin cesar el pasado en presente²¹⁵, de modo que escribir en griego, según veremos, representa una suerte de *arqueografía* practicada abundantemente en sus poemas. Es precisamente en virtud de que —lo hemos leído arriba— los fonemas griegos no tienen historia (sin olvidar su crucial condición mimética, basada precisamente en la invariabilidad), por lo que cada actuación elitiana sobre la lengua será la puesta en marcha de un ingente patrimonio cultural, espiritual, natural y humano capaz de aproximarse a la trascendencia. En el asistematismo lingüístico del griego, en su refractariedad a una gramática o a una imbricación en la genealogía de las lenguas (¿cómo entender su derivación histórica del indoeuropeo dados su invariabilidad y su mimologismo primario?), se encuentra un nuevo punto de confluencia con la Cábala, así como una nueva señal de premodernidad. No sería muy difícil aplicar a la poesía de Elitis lo que Giulio Busi ha dicho acerca de la especulación cabalística: «Nulla è piú lontano dalla concezione cabbalistica della mentalità comparativa che caratterizza la nostra moderna scienza del linguaggio. Per la filologia contemporanea una diversità alfabetica è una sorta di accidente, che non prevarrà mai su una parentela linguistica; la linguistica moderna, inoltre, tenta di sciogliere i nodi della comunicazione andando in cerca della storia delle parole e paragonando i significati che uno stesso vocabolo assume in lingue affini. La *qabbalah* invece si libera di qualsiasi considerazione diacronica per avvalersi dell'immutabile presente a cui ogni alfabeto dà vita. Il cabbalista non si interroga sulla provenienza storica delle parole, ma indaga su quali siano i nessi grafici, numerici e di significato che legano le lettere che le compongono. Benché queste tecniche di esegesi possano essere applicate a qualsiasi alfabeto, e siano state, di fatto, impiegate nel passato per il greco, per l'arabo e per altri sistemi grafici, la mistica giudaica focalizza tutte le proprie energie all'interno dell'ambito circoscritto e autosufficiente dell'alfabeto ebraico»²¹⁶. Se produce, en consecuencia, un doble rechazo del sistematismo lingüístico: ni sistema de lenguas en que el griego estaría integrado *como una más*, ni la lengua como sistema de diacronías y diasistemas (pensemos en el manejo indistinto de variantes dialectales o diastráticas que se da en Elitis sin que se advierta una remarcación de intenciones determinadas); la concepción elitiana del idioma griego se asemeja más bien a una esfera pascaliana

²¹⁵ Cfr. PURGURIS, M. (2005), pp. 82-83.

²¹⁶ BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. XXIX-XXX.

donde cada punto constituye un centro de la totalidad infinita. Todo esto tiene evidentes consecuencias por lo que respecta al canon nacional y a su posición en él. Si la lengua es un continuo de prescripciones estéticas, entonces su poesía, como correspondencia perfecta a esos dictados, no sólo hará eco a las obras antiguas, bizantinas y modernas de fuste similar, sino que se hallará inmersa en el mismo cuerpo indistinguible, no fruto de una historia de la literatura patria, sino contemporánea y equivalente a todas sus producciones análogas. El prestigio de la cultura antigua será trasvasado así, en una operación de clara política literaria, a una obra personal que se quiere parte, por encima de otras coetáneas, de su mismo espíritu o, aún más, garante de la propia posibilidad hölderliniana de lo griego tan precaria en nuestros días. Ello explica que, en «Regreso de la Grecia que casi fue», el autor hable de la simultaneidad, gracias a la lengua emanada de la tierra, entre un verso suyo y otro de Parménides, anteponiendo incluso el suyo cronológicamente en una deconstrucción de la lógica histórica por la lógica de la lengua: «Y, como un perro fiel, la tierra busca su idioma. Desde el “simientes de fonemas y dorados brotes de oráculos” hasta el “imperturbable corazón de la verdad redonda” no ha transcurrido ni un suspiro»²¹⁷. También en la breve prosa «Selamena (Entrada del diccionario)», de 2x7ε, simulación de la descripción enciclopédica de este término inexistente pero de ecos sáficos²¹⁸, la propia obra de Elitis aparece integrada en el cuerpo de una grecidad —definida por la lengua— que retorna en las palabras, emblema precisamente de su iterabilidad ahistórica: «Sin embargo, su última aparición, según los historiadores, se registra explícitamente hacia finales del siglo XX, en un libro titulado *Camino privado*»²¹⁹.

3.1.4. PALABRAS QUE DESMAGNETIZAN EL INFINITO

*Ciprés de mi stirpe, que cortan hombres ceñudos y
silenciosos: para una boda o una muerte. Cavan la tierra
alrededor y la rocían con agua de claveles.*

²¹⁷ «Και σαν πιστό σκυλί η γη αναζητά την γλώσσα της. Από το “γόνους φθόγγων και χρησμών φύτρα χρυσά”, έως το “αληθείης ευκυκλούς ατρεμές ήτορ” δεν εμεσολάβησε ούτε μόνο μία ανάσα», ELITIS, O. (1999), p. 77.

²¹⁸ Es muy significativo, al efecto de lo que estamos repasando en este capítulo, cómo la palabra *Σελαμένα* es descrita en el texto como si se tratara de un objeto de larguísima vida cuyas apariciones y desapariciones se corresponden a las de algún elemento natural (sin duda la luna, cuya denominación jónica, *σελάνα*, evoca antes que nada esta palabra), y que posee una materialidad que permite afirmar de ella que es de color plateado como un sargo.

²¹⁹ «Πάντως, η τελευταία εμφάνισή της, κατά τους ιστορικούς, σημειώνεται ρητώς περί τα τέλη του εικοστού αιώνα, σ’ ένα βιβλίο με τον τίτλο *Ιδιωτική Οδός*», ELITIS, O. (1997), p. 55.

*¡Tras haber pronunciado yo ya las palabras que
desmagnetizan el infinito!*

«Siete días para la eternidad»²²⁰.

3.1.4.1. *Una combinatoria griega*

«No juego con las palabras»²²¹. Es importante tener en cuenta esta afirmación de Elitis, precisamente en *El Pequeño Nautilo*, a la hora de evaluar una serie de términos inexistentes, asemánticos, fruto de la permutación, que saltean su poesía. Si no hay juego hay ritualidad, necesidad. Estas palabras que desmagnetizan el infinito, pues, estas, como dice en otro lugar, «palabras perdidas en el diccionario de la Atlántida»²²², no podrán asimilarse de manera exclusiva a los juegos verbales del surrealismo o las vanguardias: ahí *se juega* algo más. Venimos precisamente de analizar todas las valencias que adquiere la lengua, la lengua griega y ninguna otra más, en su poética: su identificación con el mundo, su mimetismo, su construcción presaussuriana como *lengua sagrada* al modo del hebreo de la Cábala. ¿Cómo no explorar entonces la sorprendente semejanza entre estos procedimientos lexicales que siempre generan términos morfológicamente griegos —y no de apariencia salvaje o glosolálica, como sucede en las vanguardias europeas y, más tarde, en el letrismo—, y la combinatoria cabalística que procura también desmagnetizar el infinito? Ha de existir una cierta vinculación entre la creencia en un poder *sobre-humano* de la lengua griega y su manipulación certera para lograr iluminaciones y aperturas. El gesto místico de la poesía, su permeabilidad al absoluto, se escenifica ahí por medio de un paralelismo inconsciente e inadvertido con la tradición espiritual más receptiva al poder del lenguaje y la escritura, una tradición sintomáticamente en el margen de la cultura occidental que Elitis trata de descerrajar: la Cábala judía.

Siendo el hebreo y el griego el territorio de una experiencia privilegiada del mundo, el espacio incluso de creación de la realidad (leemos en el «Comentario al *Axion Estí*» que el «idealista», una de las hipóstasis del hombre que aparecen en el poema, es «el que ve la creación como el resultado de la palabra que nombra las cosas»²²³), es lógico pensar que constituyen también el ámbito de una indagación

²²⁰ «Κυπαρίσσι από το σόι μου, που το κόβουν άντρες βλοσυροί και αμίλητοι: γι' αρρεβώνα ή θάνατο. Σκάβουν το χώμα γύρω και το ραντίζουν με γαριφαλόνερο. / Έχοντας εγώ κιόλας απαγγείλει τα λόγια που απομαγνητίζουν το άπειρο!», ELITIS, O. (2002), p. 199.

²²¹ «Incensar lo sublime», X: «Δεν παίζω με τις λέξεις», *Ibidem*, p. 513.

²²² «Con luz y con muerte», 10: «Λόγια / Χαμένα μες στα λεξικά της Ατλαντίδας», *Ibidem*, p. 517.

²²³ «Που βλέπει τη δημιουργία σαν αποτέλεσμα του λόγου που ονομάζει τα πράγματα», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 44.

más práctica que teórica en busca de la trascendencia o el absoluto. Para la Cábala se trata de alcanzar, gracias a una incansable serie de operaciones hermenéuticas sobre la materia de la escritura, el umbral de la divinidad²²⁴ —situado en el Nombre, que funciona acaso según la lógica del *himen*, preservando siempre la noción de la alteridad de lo numinoso— o, incluso, la unión misma con Dios, en las versiones más extremas. El alfabeto hebreo, sustancia del Texto sagrado y del propio universo, garantiza que dicha conexión, que se mantiene por lo general dentro de la escritura —dado que el desciframiento del Texto es un reciframiento incesante, leer es escribir para generar a Dios tras el Nombre—, pueda producirse. Dejando de lado el fuerte entramado dogmático que sustenta la experiencia de los cabalistas, en Elitis no nos encontramos lejos de una concepción semejante: puesto que constituye la superficie o el emblema mismo de la grecidad, la escritura griega concita sobre su propia lógica el gesto que define al helenismo como noción universalizante: el exceso de sí que se remarca en la *significancia*, la superación de los límites de la identidad y el volcado incontenible hacia el absoluto, la revelación en definitiva de una *revelabilidad* que podemos identificar con el eckhartiano atrio del templo. Lo sagrado se suscita, se regenera como en una resurrección mesiánica, según hemos visto, en el espacio intersticial que abren la escritura y todos sus isomorfos. Poco importa que esa sacralidad tenga aquí más que ver con la poesía: hemos visto cómo la creencia en una *superrealidad* poética, así como el desplazamiento de las alturas de la trascendencia a la intimidad del individuo, a ese espacio interior donde el sujeto (se) difiere de sí mismo y se convierte en el espaciamento de una alteridad indecible, constituye el gesto primordial de una posibilidad moderna —y literaria— de lo sagrado. Lo importante es que la escritura griega, en contra de cierta tradición occidental, como veremos en el próximo capítulo²²⁵, es ya el germen de una posibilidad de contacto con lo trascendente, cuando no de su misma construcción *heliotrópica* —el poema como *máquina de trascendencia*, según expuse al principio—. Elitis, como los cabalistas, se deja envolver incluso por la lógica de la escritura, por su diseminación

²²⁴ «Sin embargo, yendo más allá de todas las fuentes midráshicas y agádicas anteriores, el *Zohar* subraya a veces que la actividad hermenéutica no es meramente un estado de inspiración divina, sino el mejor medio para contemplar lo divino. Esto es, a través del estudio místico de la Escritura, el cabalista puede ver la luz divina escondida en el texto, porque las letras mismas no son sino las configuraciones de esa luz. “No hay palabra en la Torá que no tenga varias luces brillando en cada lado... La Sabiduría celestial brilla en ella para quien la necesite”. Las palabras de la Torá se parecen a los ropajes que cubren esta luz divina, y solamente el místico que contempla el sentido esotérico oculto en las palabras del texto, puede de nuevo aprehender esta luz», Elliot R. Wolfson, «La hermenéutica de la experiencia visionaria: revelación e interpretación en el *Zohar*», en ASSIS, Y. T., M. IDEL y L. SENKMAN (2006), p. 172.

²²⁵ Expondré allí por qué quienes han creído ver en Elitis un lamento por la insuficiencia de la escritura como constante de su poesía (cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 295 y, sobre todo, FILOKIPRU, E. (2006), pp. 261-329) están, en mi opinión, equivocados, y han desatendido uno de los ejes fundamentales de su poética.

incontenible, por la proliferación textual que *tiene lugar* en su juego incesante: es ahí, en esa entrega incondicional, en esa conversión en signo, donde ha de producirse la apertura hacia una experiencia de lo Otro.

De entre las diversas operaciones lingüísticas y escriturales practicadas por Elitis en su poesía (utilización indiscriminada de los diversos estratos de la lengua, visualidad, creación de neologismos, desplazamientos semánticos, utilización de intertextos, etc.) con el objeto de prolongar o suscitar dicha apertura —gracias a una lectura del texto de la naturaleza que pone en marcha la sucesividad infinita de la dialéctica poética entre lectura y escritura—, destaca muy especialmente una que parece apelar de modo explícito a la lógica de la *significancia*: la aparición de palabras vacías de significado, que interrumpen el proceso mental de conexión entre lenguaje y mundo y nos sitúan ante el abismo de lo Abierto, sobre el tránsito de una *revelabilidad* inclausurable. En ningún otro procedimiento se remarcen de modo tan extremo y eficaz algunos de los valores que hemos venido repasando hasta aquí en la poética elitiana y su *misticismo*: el carácter fecundo y positivo de la ilegibilidad —ilegibilidad que se retrasa aquí de modo absolutamente explícito—, la *re-velación* y suscitación *heliotrópica* de la alteridad por medio de la (re)creación de un enigma hermenéutico, la necesidad de la (re)escritura y la proliferación textual como modo de dilucidación de un sentido inencontrable, o la aplicación de una lógica de la transparencia que cortocircuita todo proceso cognoscitivo teleológico. El hecho, sin embargo, de que a diferencia de algunos poetas modernos —como veremos—, las palabras enigmáticas creadas por Elitis no constituyan una suerte de regresión al balbuceo infantil o al primitivismo onomatopéyico, sino que adquieran todos los caracteres silábicos, constructivos y morfológicos de la lengua griega²²⁶, coadyuva además a otro objetivo: atraer la atención sobre la materialidad de la escritura y embarcar al lector en un procedimiento de libre asociación verbal y no verbal que, en ocasiones, tiene la virtud de religarlo al inconsciente. Se privilegia de este modo la sensación —una sensación que es, requisito indispensable, griega como griegos son los caracteres a que se aplica— sobre la intelección, arrancándonos a la esfera del consciente y rompiendo nuestras expectativas de transmisión comunicativa en la palabra. El trayecto mental entre significante y significado se ve interrumpido inesperadamente a medio camino, colocándonos ante un abismo insondable donde pensábamos hallar el *telos* de un referente. El pensamiento, como quería el surrealismo, se libera, y el racionalismo queda herido en una de sus premisas fundamentales: la instrumentalidad del lenguaje. Breton ya pedía, y es innegable que, a pesar de los paralelismos cabalísticos, sus teorías se encuentran en la genealogía de las prácticas elitianas —si bien no las explican por completo—, atender al valor

²²⁶ Así lo ha señalado también Andreas Belesinis, cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 125.

material y asociativo de las palabras antes que a su sentido. Ello permitiría, en la frustración del trayecto entre significante y significado, entrar en contacto no con el mundo, sino con el abismo interior del inconsciente, que en ese punto podría actuar sin constricciones hasta configurar el espacio de una superrealidad²²⁷. Para los surrealistas, en efecto, como ponen de manifiesto determinadas obras de Francis Ponge o Michel Leiris —a quienes me he referido más arriba—, así como los anagramas y las creaciones verbales sin sentido de *L'Immaculée Conception* (1930) de Breton y Éluard, la materia lingüística posee una enorme potencialidad poética en su estimulación de la imaginación y del pensamiento asociativo, que nos permite acceder a través de ella —olvidando parcialmente la dimensión racional del sentido— al ámbito del inconsciente y, por tanto, a los estados segundos.

A este respecto, Elitis admite un interés inmemorial por el fenómeno del conjuro y la palabra mágica como origen mismo de su pasión por la poesía. Esta idea, de raíces netamente surrealistas, denota una concepción poética fundamentada en el poder encantatorio del lenguaje, e implica la relegación a un segundo plano de la esfera del significado. La poesía ha de privilegiar, así, sus dimensiones performativas —reforzadas aquí por la identidad entre lengua griega y sustancia del cosmos— por encima de las denotativas o connotativas. Una historia que no puede dejar de recordarnos al pasaje de «Antes que nada la poesía» en que la anciana adivina lee en la naturaleza los extraños signos griegos que despiertan el instinto poético del niño y lo comprometen a una misión vitalicia comparece una y otra vez en los ensayos elitianos como justificación parcial de su temprana vocación. Se trata de la presencia en la casa paterna de una cocinera o nodriza cretense que solía pronunciar extrañas palabras incomprensibles —pero siempre griegas— contra el mal de ojo o alguna dolencia semejante. En el «Comentario al *Axion Estí*» esta temprana conciencia del valor apotropaico o curativo de las palabras más allá de su significado se convierte en programa poético que vincula el espíritu eterno de la grecidad —el alma del pueblo que practica ya el irracionalismo verbal— a las elaboraciones teóricas del surrealismo, postulando nuevamente la llegada automática a este último desde datos exclusiva y genuinamente griegos. Desde este punto de vista, el surrealismo elitiano pasaría del ámbito de la influencia al de la confluencia: confluencia casual que hemos visto formular en otras ocasiones más como aceptación —¡por fin!— de los valores griegos sempiternos a cargo de Occidente que como *introducción* de corrientes estéticas innovadoras en el país. Así, Elitis se siente vinculado una vez más al surrealismo de modo fisiológico y griego: ha aprendido sus técnicas lo mismo de labios de su pueblo que de los libros y revistas

²²⁷ Se trata de colocar la mente en disposición de asistir a la iluminación por medio del lenguaje, de ahí los juegos surrealistas, cfr. DUROZOL, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 128-129.

franceses que le llegaban con el correo en la década de los treinta. Un elemento del programa poético aplicado en el *Axion Estí* es, por tanto, el siguiente: «Una tendencia, consecuente con la anterior, de seguir por mi propio camino, y *con métodos arbitrarios, el mecanismo antiquísimo que representa el llamado conjuro* —elevado, naturalmente, al plano espiritual—»²²⁸. «Por mi propio camino», «mecanismo antiquísimo»: ambas expresiones manifiestan una inflexión griega, personal y colectiva, del surrealismo, así como una asociación de sus mecanismos verbales a su propia lengua. La historia de la cocinera cretense aparece relatada en «Antes que nada, la poesía» justo después de aludir al deslumbramiento experimentado ante el manuscrito de Safo. Más allá de la dimensión universal del conjuro, pues, desea subrayarse su condición específicamente griega. La mezcla entre una ritualidad visual y un enigma lingüístico en que las palabras no traslucen sino que se limitan a *re-velar*, admiran al niño que era entonces Elitis, quien las asocia a dimensiones oníricas e inconscientes y las relaciona, en el relato, con la «ola de misterio» que emana asimismo de los textos surrealistas. Estas palabras que su poesía aspirará después a reproducir —aunque sólo sea en su efecto desconcertante— abren fisuras a lo convencional y ponen en comunicación con lo Abierto, desmagnetizan en definitiva el infinito. En su densificación material, semejante a la que él operará más tarde en el poema, se funda una suerte de *habitación para el espectro*, que se reinscribe en los signos *encantándolos* para que en su corporeidad se nos haga accesible lo Otro: «Intento expresar con palabras de hoy lo que sentí en aquella época; algo que volvía a encontrar en una sola cosa: en los conjuros que con reverencia y una admiración incondicional miraba hacer a una vieja cocinera cretense que teníamos en casa en aquellos años. Ayudaba también, desde luego, la parte ritual —los santiguos sucesivos, las gotas de aceite en el agua, los pelos que ardían chisporroteando, una rama de albahaca rociando los iconos. Pero, por encima de todo, eran las palabras: extrañas, “delirantes”, como decía mi madre, sin relación alguna con las que oía a mi alrededor, sin ninguna coherencia, “una transposición del sueño en el dialecto verbal”, como hoy podría definirlo. Si es legítimo hablar de las antiguas impresiones que —involuntariamente— la experiencia posterior corrige y organiza, podría asegurar que he tenido trato con una ola de misterio que salía del cuerpo material del poema y donde la manipulación heterodoxa del lenguaje se hallaba en correspondencia con la modulación heterodoxa de la escritura. Algo que, según iba creciendo, veía profundizar hasta la raíz común

²²⁸ «Μία συναφής με την προηγούμενη τάση, ν' ακολουθώ από δικό μου δρόμο και με *ανθαίρετες μεθόδους, τον πανάρχαιο μηχανισμό που αντιπροσωπεύει το λεγόμενο ξόρκι* —ανεβασμένο σε πνευματικό επίπεδο, φυσικά», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 36.

donde confluyen el fenómeno del lenguaje y su representación simbólica gráfica»²²⁹. En un pasaje anterior de «Crónica de una década» se había referido ya al lenguaje sin sentido de los pueblos primitivos, en tanto isomorfo de los conjuros de su nodriza cretense, como antecedente de los poemas en la reversión mágica del mal —y, por tanto, de la constelación de sentido que engloba a la historia, la linealidad teleológica, el racionalismo occidental, etc.—. La poesía es, de hecho, un ensalmo semejante que opera, en su retejer el *himen* de lo textual y lo alfabético que expande el gesto griego, una *revirginización* del cosmos y una generalización de la inocencia: «Los pueblos primitivos, poetas antes del tiempo de los poemas, al no tener espejo (literal y metafóricamente) delante del cual hacer el mamarracho, revertían el mal recitando palabras terribles e incomprensibles. Así, hasta hace pocos años nuestras nodrizas isleñas expulsaban con toda seriedad a los espíritus de sobre nuestras cunas pronunciando palabras sin sentido, con una ramita de hierba en la mano que, única y exclusivamente por la inocencia de su naturaleza, adquiriría quién sabe qué facultades desconocidas. La Poesía es precisamente esa ramita con facultades desconocidas de inocencia, y las extrañas palabras que la acompañan»²³⁰. Elena Cutrieanu ha deducido de estos textos que la creación de palabras incomprensibles en la obra elitiana tiene una función exclusivamente mágica y apotropaica que se complementa con la pretensión de conectarnos con las honduras del inconsciente²³¹. Sin embargo ha obviado, en mi opinión, el hecho fundamental de que tales palabras poseen siempre una apariencia griega que induce a buscar su lugar dentro del sistema de la lengua. La materialidad de la escritura griega, su valor casi sagrado en la mimesis del cosmos

²²⁹ «Προσπαθώ να εκφράσω με σημερινά λόγια το αίσθημα που είχα την εποχή εκείνη· και που το ξανάβρισκα σ' ένα μόνο πράγμα: στα ξόρκια που με δέος και ανεπιφύλαχτο θαυμασμό παρακολουθούσα να κάνει μία γρια Κρητικιά μαγείρισσα που είχαμε τα χρόνια εκείνα στο σπίτι μας. Ήταν βέβαια και το τελετουργικό μέρος —τ' απανωτά σταυροκοπήματα, οι σταξιές το λάδι στο νερό, οι τρίχες που καίγονταν τσιτσιρίζοντας, ένα κλωναράκι βασιλικός ραντίζοντας τα εικονίσματα. Μα πάνω απ' όλα ήταν τα λόγια· παράξενα, “παλαβάτα”, όπως έλεγε η μάνα μου, άσχετα εντελώς μ' αυτά που άκουγα γύρω μου, χωρίς κανέναν ειρμό, “μία μετατόπιση του ονείρου στο λεκτικό ιδίωμα”, όπως θα μπορούσα να το προσδιορίσω σήμερα. Αν είναι θεμιτό να μιλά κανείς για τις παλιές εντυπώσεις, που —άθελά του— η κατοπινή πείρα διορθώνει και συγκροτεί, θα μπορούσα να βεβαιώσω πως είχα να κάνω μ' ένα κύμα μυστηρίου που έβγαινε από το υλικό σώμα του ποιήματος και όπου ο αιρετικός χειρισμός του λόγου βρισκόταν σε αντιστοιχία με τον αιρετικό τρόπο της γραφής. Κάτι που, όσο μεγάλωνα, έβλεπα να προχωρεί βαθιά και να φτάνει ως την κοινή ρίζα, όπου συναντιούνται το φαινόμενο της γλώσσας και η συμβολική της γραφική παράσταση», ELITIS, O. (2000), pp. 26-27.

²³⁰ «Οι πρωτόγονοι λαοί, ποιητές πριν από τον αιώνα των ποιημάτων, μην έχοντας στη διάθεσή τους καθρέφτη (κυριολεκτικά και μεταφορικά) για να κορδακίζονται, το κακό το αναποδογυρίζανε απαγγέλλοντας λόγια τρομερά και ακατανόητα. Έτσι, ως πριν λίγους χρόνους ακόμα, οι νησιώτισσες παραμάνες μας, με άκρα σοβαρότητα, διώχνανε πάνω απ' την κούνια μας τα δαιμονικά, προφέροντας λόγια δίχως νόημα, κρατώντας ένα φυλλαράκι ταπεινού χόρτου που έπαιρνε ποιος ξέρει τί άγνωστες δυνάμεις από την αθωότητα και μόνο της ίδιας του της φύσης. Αυτό το φυλλαράκι με τις άγνωστες δυνάμεις της αθωότητας, και τα παράξενα λόγια που το συνοδεύουν, είναι ακριβώς η Ποίηση», *Ibidem*, pp. 407-408.

²³¹ Cfr. CUTRIEANU, E. (2002), p. 280.

o la identificación con él, contribuyen también de modo decisivo al éxito de estas operaciones de exorcismo que adquieren un carácter complejo que analizaremos enseguida.

La no articulación de los términos mágicos, si es que lo son, nos habría permitido llegar a la conclusión de que nos hallamos ante una regresión infantil o primitivista que pretende conspirar en bloque contra la configuración discursiva en que se basa la civilización moderna. Eso sucede, acaso, en las prácticas de Khlebnikov y otros vanguardistas²³², o bien en un letrismo que pretende una reforma estructural de la categorización de las artes. Elitis sin embargo considera el primitivismo, contra lo que nos pudiera hacer pensar el texto recién citado —y contra sus idealizaciones a cargo de un surrealismo que encontraba allí a un hombre integral, no escindido aún por la tecnociencia occidental y el imperio absoluto del consciente—, un estrato pregriego, más asimilable a los valores contemporáneos de Occidente que a las sutilezas del helenismo, por oriental o preclásico que sea. Lo vemos con claridad meridiana en el primer poema de *María Nefeli*, «El bosque de los hombres», donde el mundo prehistórico es el de una modernidad caótica y salvaje donde inventar una lengua onomatopéyica e inarticulada sería precisamente abandonar la poesía y entregarse a lo indiferenciado, perder de vista la brújula poética que constituye la propia María Nefeli, quien se dirige al Poeta²³³: «¡Adelante! ¡Márchate! ¡Vete! / Sin maza y sin caverna / entre los enfurecidos brontosaurios / trata de acomodarte tú solo / de inventar una lengua quizá chillando: / iiiii»²³⁴. De hecho, existen abundantes sonidos onomatopéyicos en sus poemas que se distinguen sin posible confusión de estos términos inexistentes pero minuciosamente estructurados²³⁵. La inserción, siquiera imaginaria, en la gramática griega, parece por tanto un requisito, que nos aleja además del escenario de la mera glosolalia postulada por Belesinís (la glosolalia es precisamente la capacidad de hablar en lenguas ajenas y desconocidas), o de la semejanza con rituales africanos, mantras budistas o

²³² Véase por ejemplo, en el ámbito hispánico, el interesante descenso hasta el primitivismo lingüístico del balbuceo que se produce en la caída progresiva del paracaidista que protagoniza *Altazor* de Vicente Huidobro.

²³³ El cual, recordemos, apela en el poema de la página opuesta al *estigma*, a la ligazón y la conexión que puede proporcionar la guía de María Nefeli y que tiene que ver con algunos de los isomorfos de la escritura griega (la hendidura, los blancos, la Anunciación, el árbol de luz).

²³⁴ «Μπροσ! Ανοίξου! Φύγε! / Δίχως ρόπαλο και δίχως σπήλαιο / μες στους εξαγριωμένους βροντοσαύρους / κοίταξε να βολευτείς μονάχος σου / να εφεύρεις μία γλώσσα ίσως τσιρίζοντας: / ι ι ι ι ι», ELITIS, O. (2002), p. 366.

²³⁵ Como ejemplo destacado podemos aducir el poema «Tres veces la verdad», donde los sonidos de un pájaro caminando sobre el agua o del viento en el interior de un cántaro se distinguen perfectamente de los oráculos emitidos por la naturaleza a través de complejas palabras de más o menos difusos ecos griegos. Lo veremos en su momento.

salmodias ortodoxas e islámicas que ha mencionado el mismo autor²³⁶. La desarticulación, en cualquier caso, se produce en el interior de la propia lengua, conduciéndola a su estrato primigenio e inconsciente —es preciso, lo decía ya Abraham Abulafia e incidiré en ello más tarde, «derramar la sangre de las lenguas» y devolver a la madre de todas ellas (en su caso, el hebreo) a su materialidad primordial— para explotar o recuperar en sus sonidos y grafemas básicos toda su fuerza fonético-escritural, enajenada acaso por la constitución en lengua de la metafísica y la abstracción primero, y en idioma puramente comunicativo después. Como ha señalado Moshé Idel al explicar las divergencias de la Cábala respecto a otras tradiciones místicas en que se halla implicado el lenguaje —como las que acabamos de mencionar arriba—, aquélla no se limita a repetir una fórmula o una palabra, sino que involucra a la mente en un proceso activo de combinación y creación de palabras nuevas perfectamente articuladas²³⁷. De la misma manera, Elitis cree *ya* en la lengua griega, en su estado primordial y absoluto —sin las interferencias de la *mundialatinización* o las constricciones comunicativas—, como una fuerza espiritual capaz de conducirnos, en la lógica de su dinamismo, sus combinaciones y su sintaxis, a una comunicación integral e inmediata con el cosmos, la naturaleza o la trascendencia. No sólo no es preciso, pues, deshacerse del discurso articulado en la lengua natural para obtener ese género de experiencia inmediata, como parecía creer cierta vanguardia europea y el misticismo no cabalístico, sino que será en ella, en sus bases más puras, donde pueda lograrse de modo más efectivo. Acudir además a esos fonemas primarios pero articulados que la misma naturaleza griega emite —o de los que se compone—, tal como hemos visto, significa entrar en contacto con el inconsciente de la lengua, con su valor imitativo y creacional, que permitirá al Poeta ejercer una influencia observable sobre la realidad por medio de la recomposición. Elitis busca, como sus contemporáneos y antecesores europeos, un lenguaje más originario pero, a diferencia de ellos —pensemos en Mallarmé y su distinción entre Verbo (discurso cotidiano corregido por el verso) y lenguaje (instrumento de la comunicación transaccional, órgano de un mercantilismo desdeñable)—, logra encontrarlo en el seno de su propia lengua²³⁸, basta con depurar algunos de sus conductos más gastados: «Pero bueno, ¿quién habla? No se oye nada

²³⁶ Cfr. BELESINIS, A. (1999), pp. 94-102. Elena Cutrianu se ha referido también a la glosolalia, así como a estados de inspiración religiosa o de histeria, cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 265-266.

²³⁷ Cfr. IDEL, M. (1988), p. 97.

²³⁸ En este sentido, hay que decir que si Elitis pretende, como afirma Mijalis Tsianicas en «Ποιητικοί προβληματισμοί στο *Μαρία Νεφέλη* ή η *αρπαγή της ποίησης*» (en CAPSOMENOS, E. G. (2000), pp. 368-369), crear una nueva lengua por medio de los neologismos, las palabras incomprensibles, etc., esa nueva lengua habría de ser siempre intragriega, una suerte de retorno del griego a sus raíces puras, un impulso pseudorreligioso de refundación por medio del regreso a los preceptos auténticos y originales.

en la oscuridad. ¿Dónde están *las palabras*? ¡No ésas, las otras, como eran antes de redondearse, antes de oxidarse de una boca a otra! ¿Dónde se estremecerían por primera vez, y el griego habló?»²³⁹.

Por todos estos motivos y otros que iremos viendo a lo largo de las próximas páginas, creo que hablar de letrismo o puro juego poético con la escritura²⁴⁰ en la obra de Elitis, si bien tiene un fundamento relativo, deja escapar siempre el dato crucial de la pertenencia griega de sus operaciones, así como su sistematicidad y la importancia primordial concedida a algunas de ellas en textos clave de su producción (en especial «Verbo, el Oscuro», del que hablaremos aparte). Elena Cutrianu ha situado estos mecanismos elitianos en el contexto de una problemática sobre las posibilidades comunicativas y estéticas del lenguaje²⁴¹ que creo excede en parte sus reflexiones teóricas, centradas como hemos visto en el poder mimético o cosmológico de la lengua griega y su escritura. En cualquier caso, la autora ha comparado sus combinaciones escriturales con las de letristas clásicos como Isou o Lemaître, así como con la obra de los letristas griegos Aristotelis Nicolaídis y Aléxandros Sjinás²⁴². En lo reconocible de las palabras inventadas entiende además una cierta connivencia con la lengua *paralloïdre* de André Martel²⁴³, quien respeta en sus creaciones la estructura léxica francesa. David Connolly, por el contrario, cree que Elitis utiliza procedimientos letristas, pero no con el fin de abolir por completo el significado cognoscitivo, sino con el de suprimir todos los procesos lógicos por medio del lenguaje articulado; no se trata, pues, de una ruptura del lenguaje, sino de una ruptura a través de él²⁴⁴. Es cierto que cabe encontrar algunos de los postulados del letrismo europeo en la poética elitiana, si bien una vez más suavizados en su adaptación griega, ajenos a cualquier sistematización o sistematicidad en su uso —no se trata del eje de una poética, sino de un recurso ocasional, aunque de capital importancia—, despojados del sentimiento de juego (sustituido por el muy cercano aunque de superior gradación del *ritual*) y aplicados en un sentido intralingüístico (contra las pretensiones vanguardistas de ruptura del código). En la dialéctica lectura-escritura aplicada a la recepción de toda obra podemos encontrar, por ejemplo, reminiscencias de la poesía consecuente de Schwitters, donde el sentido no se da, sino que debe construirse a lo largo de la lectura por medio de procesos

²³⁹ «Antes que nada, la poesía»: «Μα ποιος λοιπόν μιλάει; Δεν ακούγεται τίποτα μέσα στη σκοτεινιά. Οι λέξεις πού είναι; Όχι αυτές, οι άλλες, όπως έμοιαζαν πριν στρογγυλέσουνε, πριν πιάσουνε μαλλί από 'να σ' άλλο στόμα! Πού ν' ανατρίχιασαν πρώτη φορά, κι ο Έλληνας εμίλησε;», ELITIS, O. (2000), p. 12.

²⁴⁰ Así TSECURAS, D. (1995-1996), p. 188.

²⁴¹ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 268.

²⁴² Cfr. *Ibidem*, pp. 268-269.

²⁴³ Cfr. *Ibidem*, pp. 269-270.

²⁴⁴ Cfr. CONNOLLY, D. (1997), p. 125.

asociativos²⁴⁵. También existe una cierta coincidencia en la consideración de la letra, y no necesariamente la palabra, como unidad primaria de la poesía²⁴⁶ (Isou o Belloli con su poesía visual, que hemos visto emulada parcialmente en los poemas alfabéticos de Elitis), así como ocasionalmente —si bien en Elitis esto se da menos— el sonido o el fonema (Hugo Ball y su poesía del sonido, la poesía verbofónica de Arthur Petronio), o en ocasiones ambas, con el privilegio en cualquier caso de lo atómico (concretismo de Haroldo y Augusto de Campos o Decio Pignatari en Brasil, poesía visual y fónica de Pierre Garnier o, en general, poesía espacial, como se han denominado en conjunto todas estas corrientes desde los años sesenta). La audacia de los espacialistas, en cualquier caso, es infinitamente mayor que la de Elitis, quien, lo he adelantado arriba, aplica ocasionalmente como recurso estos procedimientos, casi siempre en el seno de la frase poética y, por supuesto, de la tradición nacional, que busca no dinamitar, como los autores occidentales, sino precisamente restaurar y recuperar en sus constantes suprahistóricas gracias a la manipulación alfabética. Frente a los espacialistas, Elitis no busca nuevas formas expresivas más allá de lo lingüístico²⁴⁷: busca precisamente poner en marcha aquello de *sobre-natural* que existe en la lengua griega y que la distingue de todas las demás, empeñadas en el mero comercio comunicativo. Podemos comparar esta pretensión fundacional de su poética con las afirmaciones de letristas al uso como Pierre Garnier y Seiichi Niikuni, que afirman en el manifiesto «Position 3 du spatialisme: pour une poésie supranationale», que su deseo es antes que nada expatriar las lenguas²⁴⁸.

Sea como sea, en Elitis hay una delectación especial y confesa por las palabras sin sentido, que parecen poner en marcha la expansión de la lógica del deseo que hemos referido al hablar de la prolongación de la ilegibilidad y de la construcción de la *#Topía*. Así se aprecia en el poema «Djenda», de *María Nefeli*, donde la heroína considera un placer no entender nada en este nombre inventado que es, además, el suyo propio. La superficie de los significantes, además de funcionar de modo independiente de la realidad, tiene la capacidad de desencajar la identidad: «me llaman dependiendo de las épocas Trifera o Anemoni / a veces Djenda / qué hermoso / no entiendo nada // Djenda palabra inexistente / clavadita a una marca de lámparas eléctricas / medio sánscrita medio celta»²⁴⁹. Esta primacía del significante, que puede y debe arrastrar sobre su superficie horizontal los sentidos para retejer una

²⁴⁵ Cfr. LAGEIRA, J. (2006), pp. 111-114.

²⁴⁶ El alfabeto griego, en opinión de Elitis, es ya poético, es propiamente un poema, como hemos visto en *El Pequeño Nautilo*.

²⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 11-13.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 275.

²⁴⁹ «Με λένε ανάλογα με τους καιρούς Τρυφέρα ή Ανεμώνη / κάποτε και Djenda / τί ωραία / δεν καταλαβαίνω τίποτα // Djenda λέξη ανύπαρκτη / απαράλλαχτη μάρκα ηλεκτρικών λαμπτήρων / μισοσανσκριτική μισοκέλτική», ELITIS, O. (2002), p. 428.

y otra vez el enigma que exija una lectura y, por tanto, un desencadenamiento de la *poiesis*, se pone de manifiesto también en el «Memorial para Andreas Embiricos», donde Elitis se refiere a la autonomía y autosuficiencia de dicha esfera significativa, capaz de minar o revertir el significado con su carga poética propia: «Hay palabras —no lo olvidemos— que no sólo no sirven al sentido que fingen expresar, sino que, por el contrario, lo minan»²⁵⁰. En este contexto de omnipotencia del significante, las palabras vacías que trufan sus poemas pueden entenderse —para enlazar la lógica del conjuro pseudovanguardista con la teúrgia cabalística—, vista su pulsión taumatúrgica, como una manifestación epigonal de la vieja magia de los *onomata barbara*. El deseo de utilizarlas para revertir el mal o para ocasionar efectos concretos sobre la realidad (y la percepción), las acerca más a estas operaciones, sin duda conocidas por Elitis e imbricadas en la tradición griega, que a las teorías espacialistas. Amuletos, filacterias, textos adivinatorios²⁵¹ —en que la palabra precede, pues, a la realidad—, y fórmulas mágicas presentan en la época clásica y en la Tardoantigüedad una profusión de términos carentes de significado como núcleo de la operación mágica²⁵². Es muy probable que de una práctica como ésta surgieran los primeros esbozos de la Cábala, muy deudora en su origen de ambientes griegos —no olvidemos la importancia de Filón de Alejandría como enlace entre el neoplatonismo y el pensamiento judío, que tan crucial resultó en la configuración de la Cábala medieval—, y fácil receptora de teorías que incidiesen en el poder sagrado o sobrehumano de la escritura. Según Moshé Idel²⁵³, de hecho, las manifestaciones tempranas de la Cábala se limitan aún a una magia lingüística por completo heredera de las aplicaciones griegas de los *onomata barbara*, donde determinados nombres, escritos o no en amuletos, poseen virtudes apotropaicas y taumatúrgicas derivadas del poder del alfabeto. También en el gnosticismo y en algunas sectas judías de los primeros siglos de nuestra era, se utilizaban estos nombres, griegos o hebreos, como contraseña para superar determinados obstáculos demoníacos en el ascenso del alma tras la muerte²⁵⁴. Más tarde veremos algunas coincidencias en el uso de nombres asemánticos inventados e invocados por Elitis.

²⁵⁰ «Υπάρχουν λέξεις —μην το λησμονούμε— που όχι μόνον δεν υπηρετούν ἀλλ' απεναντίας υπονομεύουν το νόημα που προσποιούνται ότι εκφράζουν», ELITIS, O. (1993), p. 111.

²⁵¹ Cfr. DRUCKER, J. (1995), pp. 65-68.

²⁵² «Déjà les textes magiques grecs font un large emploi de mots étranges, “barbares”, sans signification apparente, auxquels ils conféraient un sens mystérieux, une puissance de] action évocatrice», FÉVRIER, J. G. (1948), p. 588.

²⁵³ «La cábala: una introducción», en ASSIS, Y. T., M. IDEL y L. SENKMAN (2006), pp. 44-45.

²⁵⁴ «Un gran numero di reperti materiali —provenienti dal bacino del Mediterraneo, da tutta l'area vicino orientale e persino dalle zone più remote dell'impero romano— testimonia la straordinaria diffusione dell'uso apotropaico e magico dell'alfabeto a partire dal II secolo d. C. Le gemme “gnostiche”, impiegate in funzione di sigillo e di amuleto, recano incise lettere dell'alfabeto greco o —più raramente— latino, mentre manufatti in pietra, come pure papiri, ripetono i nomi delle divinità o formule di carattere propiziatorio con l'enfasi dell'incantesimo. L'uso dell'alfabeto non è più

Existe, sin embargo, una complejidad en la creación y el uso de las palabras mágicas en su obra que trasciende este sencillo mecanismo encantatorio. El poeta no se limita a colocar en sus poemas combinaciones azarosas de letras con el fin de producir efectos determinados, sino que a menudo tematiza el propio proceso de manipulación escritural como parte de la experiencia poética, relata la producción del término novedoso, permuta letras en el transcurso del texto, o bien propone los conglomerados asemánticos a la reescritura del lector. Por ello —sumado a la *sacralidad* que le hemos visto conceder a la lengua y el alfabeto griego en el epígrafe anterior—, propongo una lectura de estos procedimientos a la luz de algunas técnicas cabalísticas de manipulación alfabética que tienen, igualmente, el objetivo de establecer alguna clase de contacto con el absoluto desde la superficie de la escritura. La vinculación, que no pretendo hacer pasar por una influencia directa o una identidad demasiado estrecha —no pierdo de vista en ningún momento las indudables distancias entre ambos fenómenos—, es, como comprobaremos, más verosímil de lo que puede parecer a priori en su formulación. Aclara, en cualquier caso, algunos aspectos de la práctica lingüística elitiana que el resto de hipótesis —acabamos de verlo— no han conseguido explicar por completo.

Las técnicas cabalísticas, en especial las del muy audaz místico judeoespañol Abraham Abulafia (1240-1291/92) —con quien hay que relacionar de manera especial a Elitis—, han tenido de hecho aplicaciones literales en la poesía del siglo XX²⁵⁵. Asociadas en todos los casos al Texto sagrado de la Torá y a la búsqueda en él de los Nombres auténticos de Dios o de la iluminación trascendente, en sus diversas variantes no dejan de operar sobre la escritura y el discurso, imitando la acción creacional de Dios referida por el *Sefer Yetsirá*: «Creò il suo mondo con tre registri: con la scrittura, il computo e il discorso»²⁵⁶. La manipulación activa del alfabeto y sus fuerzas constituyentes no representa, sin embargo, sino una parte de la

confinato alla normale pratica della comunicazione che si incontra in sigilli di epoche più antiche (per esempio con la menzione del nome del possessore), poiché si assiste a un vero e proprio irrompere dei poteri racchiusi nella realtà grafica stessa delle lettere, prima e al di là di qualsiasi significato. L'apparire di papiri magici in lingua copta in area egiziana, di tazze in terracotta recanti iscrizioni apotropaiche aramaiche e pahlavi, utilizzate nei domini sasanidi della Persia e della Mesopotamia, nonché di lamine metalliche con funzione protettiva vergate in caratteri aramaichi, provenienti soprattutto da Siria, Palestina e Asia minore, racconta quanto profondamente queste idee affascinassero genti diverse. Questo orientamento culturale mantenne il proprio vigore fino al VII secolo, quando il progressivo affievolirsi della tradizione aramaica in Oriente, a seguito della conquista islamica, tolse alla mistica dell'alfabeto un importante sostegno linguistico. Allo stesso modo, vennero a mancare alcuni fondamentali riferimenti teorici a causa dello spegnersi, in Occidente, dell'eredità gnostica ed ermetica, soffocata dalla drastica avversione cristiana. Solo l'esoterismo musulmano e la *qabbalah* mantennero —in diversa misura— una fedeltà ininterrotta all'antica speculazione sull'alfabeto», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXIII.

²⁵⁵ Por ejemplo, en Juan Eduardo Cirlot, que aplica tal cual la permutación de letras, cfr. PARRA, J. D. (2001).

²⁵⁶ BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 35.

ciencia cabalística —asociada al propio Abulafia y a lo que Moshé Idel ha denominado *Cábala extática* por contraposición con la *Cábala teosófica*²⁵⁷, más centrada en la dilucidación de la estructura cosmológica de la emanación y en la contemplación pasiva de la Escritura—, la que en opinión de Idel presenta rasgos más asimilables a la modernidad²⁵⁸, y mayores similitudes con corrientes filosóficas y hermenéuticas contemporáneas²⁵⁹. El objetivo de la *Cábala extática* abulafiana es liberar el alma de sus constricciones cósmicas y materiales y lograr su unión, bien con el Intelecto Agente²⁶⁰, bien con el mismo Dios o con el discurso profético (*dibbur*)²⁶¹. Ello podrá lograrse con un trabajo minucioso sobre las letras hebreas, que permiten mejor que ningún otro elemento el paso de la mente de potencia a acto²⁶². Las técnicas son muy variadas, y pueden resumirse en las siguientes categorías²⁶³:

1) El llamado *notaricón*, consistente en el uso de las letras iniciales o finales de las palabras de una frase, por ejemplo de un versículo bíblico, para crear nuevos términos que la diluciden a través de sucesivas capas de interpretación («leaping and jumping», según David Blumenthal²⁶⁴), así como en la práctica del acróstico en sus formas más diversas.

2) La denominada *temurá*, permutación de las letras de una misma palabra con el fin de componer otra que la interprete o arroje luz sobre ella (o, en otros casos, la oscurezca para cortocircuitar el pensamiento racional)²⁶⁵, técnica especialmente

²⁵⁷ Cfr. IDEL, M. (1988), pp. xi-xviii.

²⁵⁸ Como el individualismo y la importancia de la experiencia personal, cfr. *Ibidem*, p. xvi.

²⁵⁹ Así el volumen colectivo *Cábala y deconstrucción* (SCHOLEM, G. (1999), auspiciado al parecer por Harold Bloom), o, en el ámbito hispánico, la interesante colección de ensayos *El silencio del nombre*, de Esther Cohen —COHEN, E. (1999)—, donde se resaltan las semejanzas entre el pensamiento de Abulafia y algunas inflexiones del pensamiento de Jacques Derrida.

²⁶⁰ No olvidemos que las teorías de Abulafia son profundamente deudoras de la filosofía de Maimónides y tienden a operar, en consecuencia, con terminología aristotélica.

²⁶¹ La idea abulafiana del cabalista como un Profeta puede relacionarse con las imágenes modernas del Poeta, que se piensa a sí mismo de modo semejante en virtud de una manipulación especialmente hábil del lenguaje que quiere serlo también del mundo.

²⁶² En *Los siete senderos de la Torá* leemos: «Le lettere hanno dunque per l'uomo un triplice aspetto: esse sono strumenti accessibili, che, attraverso le combinazioni, fanno passare l'anima all'atto con maggior facilità degli altri strumenti», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 405. Moshé Idel ha relacionado esta idea con las prácticas poéticas modernas, que pretenden lograr iluminaciones por medio del aislamiento cada vez mayor de unidades lingüísticas utilizadas fuera del discurso convencional, cfr. IDEL, M. (1989), p. XV.

²⁶³ Tomo como referencia aquí preferentemente la *Cábala abulafiana*, pero no sólo.

²⁶⁴ BLUMENTHAL, D. R. (1982), p. 42.

²⁶⁵ «Questa astronomia linguistica si apprende attraverso la pratica delle permutazioni, l'antico metodo ebraico di scambiare di posto alle lettere, per ridurre il coefficiente semantico dei vocaboli e ricomporlo poi in nuovi aggregati. Nei suoi manuali —concepiti per accompagnare l'insegnamento diretto agli allievi— Abulafia condensa l'esperienza d'innomerevoli ore, passate a sciogliere i vincoli

potenciada por Abulafia en lo que denominó *hokmat ha-Tseruf*, «ciencia de la combinación de letras», núcleo de su doctrina mística y sexto «sendero» de interpretación de la Torá (reservada para los hombres espirituales, se trata de una profundización hermenéutica accesible sólo a algunos elegidos)²⁶⁶. En esta categoría encontramos un antecedente del moderno anagrama²⁶⁷, así como una postulación del pensamiento asociativo vinculado a los significantes como modo de acceso a la iluminación²⁶⁸. En realidad, practicando la combinación de letras, el cabalista reproduce el proceso llevado a cabo por Dios en la Creación tal como lo relata el *Sefer Yetsirá*. Removiendo las letras del Texto sagrado —que es la sustancia (al menos espiritual) del mundo— o de los nombres divinos, se hace capaz de (re)generar el mundo, otros mundos, gracias a una simple recomposición de sus materiales. Una segunda Creación tiene lugar. Y ello en la medida en que las palabras obtenidas de la permutación, habitualmente carentes de significado —tales son los nombres de Dios, que parecen dibujarlo de acuerdo con una lógica *heliotrópica*, según veremos—, conducen al sujeto, por medio de incrementos de sentido y desplazamientos topológicos, a lo que Busi ha llamado la raíz asemántica del cosmos²⁶⁹, de donde todo parte y ha partido en el inicio de los tiempos²⁷⁰. Esta capacidad *sobre-natural* de la escritura pone de manifiesto la superioridad del pensamiento asociativo y del conocimiento alfabético sobre la discursividad y el racionalismo de la filosofía, tal como defiende el propio Abulafia²⁷¹ y no dejarían de reconocer Elitis o los surrealistas. El objetivo profundo de este procedimiento, no obstante, es desmembrar la lengua hasta sus componentes primordiales para formar con ellos nuevos nombres²⁷² que nos permitan llegar, a través de una proliferación escritural que refuerza siempre más las *texturas* del cosmos y de lo alfabético, hasta

delle parole della Scrittura, per trarne nomi santi e da questi altre costellazioni di lettere. È una procedura straniante, che altera temporalmente lo stato di coscienza, allentando i nessi logici della percezione della realtà», BUSI, G. (2005), p. 143.

²⁶⁶ Cfr. IDEL, M. (1989), p. 99.

²⁶⁷ Cfr. BLUMENTHAL, D. R. (1982), p. 46.

²⁶⁸ Esta teoría puede recordarnos, con las preceptivas distancias, a algunos postulados surrealistas.

²⁶⁹ BUSI, G. (2005), pp. 42-43.

²⁷⁰ Una cierta lógica del *reorigen*, de la *revelabilidad* y del automatismo de lo religioso se hallan imbricadas, así, en la reflexión escritural de la Cábala extática.

²⁷¹ «A dimostrazione del fatto, che questa sapienza combinatoria, con la sua arte di riflessione, è superiore all'arte della logica, sta il fatto che essa è la scienza della logica interiore e superna, cosicché quella è alla superficie di questa: ciò che è esterno e inferiore sta al di sopra di ciò che è interno», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. 398.

²⁷² En la primera fase del proceso es preciso, según Abulafia, «“revolve the languages until they return to their prime material state”. This refers to the breaking up of words to their constituent letters, which are the prime-material of all languages. The second stage is the creation of new words, i.e. the (re)combination of the letters from their prime-material state. [...] In this process, the human intellect, which provides forms to the amorphous matter of the letters comes in contact with the Active Intellect, also referred to as *donator formarum*», IDEL, M. (1989), pp. 10-11.

el Nombre de Dios. El séptimo y más alto «sendero» de interpretación de la Torá, más allá de la mera combinación alfabética, consiste precisamente en esto: en la creación de nombres intermedios que carecen de significado y a los cuales es preciso incluso conferírsele de acuerdo con nuestros deseos²⁷³, logrando así configurar el mundo en función de los apetitos de nuestra imaginación. Por este medio, no sólo nos uniremos al Intelecto Agente, sino incluso al mismo Dios²⁷⁴.

3) La *gematria*, consideración del valor numérico de las palabras —según la tradicional asociación de una cifra a cada letra del alfabeto hebreo— con el fin de encontrar otras de valor equivalente que diluciden, *retejiéndolo*, el sentido²⁷⁵.

²⁷³ Dice Abulafia: «You create the words and confer onto them [or innovate] a [new] meaning. [...] You should consider that [it is] you [who] decided on its meaning and you [who] created it in accordance with your wish», *Ibidem*, p. 103.

²⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 103.

²⁷⁵ Si bien no existe nada estrictamente similar en Elitis (en cuya obra no se utiliza lo que en la Antigüedad se denominaba en griego isopsefia para hacer equivaler, como en la Cábalá, unas palabras a otras gracias a la coincidencia de valor numérico), la existencia en todos sus libros poéticos, e incluso en sus poemas mismos, de una articulación estructural del discurso por medio de valores numéricos es constante. Como si siguiera la prescripción del *Sefer Yetsirá*, que habla de un Dios que crea el mundo por medio del «cómputo y el discurso», Elitis los une ambos con una complejidad que requeriría un capítulo aparte. Baste con señalar que en absolutamente todos sus libros poéticos el número siete tiene un valor fundamental: ni en uno solo el número de poemas que lo compone deja de ser múltiplo de siete. Asimismo, en *El Monograma* este procedimiento se lleva al paroxismo: las siete unidades que componen el texto poseen un número de versos múltiplo de siete, primero en sentido ascendente (siete, veintiuno, treinta y cinco, cuarenta y nueve), y después descendente (treinta y cinco, veintiuno y siete). De modo que, desglosada numéricamente, la obra dibuja la figura geométrica perfecta de un rombo:

```

      7
    7 7 7
  7 7 7 7 7
7 7 7 7 7 7 7
  7 7 7 7 7
    7 7 7
      7

```

Asimismo, la arquitectura poética aplicada en el *Axion Estí* se basa en una compleja composición numérica que no tenemos espacio para detallar aquí pero que funciona primordialmente sobre una combinación de los números tres y siete (aplicados al número de versos o de salmos y odas), llegando a alcanzar carácter significativo en la aglutinación de un triple seis (marca de la Bestia en el *Apocalipsis*) en el centro mismo de «La Pasión», que remarca de este modo el carácter demoníaco de la historia y señala la presencia del Anticristo en la sección, como ha descubierto Jristos Bindudis (en texto de conferencia inédita). En casos como el de *Seis y un remordimientos por el cielo* o *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, los múltiplos del siete comparecen tematizados en el título, mientras que puede observarse que sus poemas más importantes, como «Verbo, el Oscuro» —definitorio acaso de toda su poética—, se componen en general de cuarenta y nueve versos (siete por siete o siete al cuadrado). Michel Grodent ha aludido explícitamente a la *gematria* (cuya etimología es, precisamente, el griego *γραμματεία*) o isopsefia en relación con Elitis, y ha descubierto que el siete, su número talismán, aparece tanto en la suma de los dígitos de su fecha de nacimiento (2-11-1911), como en la reducción del valor numérico de las letras de su pseudónimo completo: ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ (70 + 4 + 400 + 200 + 200 + 5 + 1 + 200 + 5 + 30 + 400 + 300 + 8 + 200 = 2023, es decir, 2 + 2 + 3 = 7), y de su apellido *de plume* (943, 9 + 4 + 3 = 16 = 7), cfr. GRODENT, M. (1991), pp. 881-882. Se hace

4) Los diagramas visuales alfabéticos —equiparables a algunos poemas del *Pequeño Nautilo*, como vimos—, que sirven para avanzar en el camino místico²⁷⁶, y ofrecen materia para la mera contemplación de las letras, otro de los métodos, según Abulafia, de acceso al ámbito de lo espiritual²⁷⁷.

Si bien hemos encontrado ya ejemplos de prácticamente todas las categorías —que he presentado aquí de forma extraordinariamente simplificada por cuestiones de espacio²⁷⁸— en la obra de Elitis, es preciso incidir en la más importante, que ha de ayudarnos precisamente a analizar los innumerables casos de palabras sin significado que comparecen en sus textos: la combinatoria o la permutación alfabética. Puede establecerse, de hecho, un cierto paralelismo entre los objetivos que persigue el cabalista con estas operaciones y los que guían un programa poético moderno como el elitiano. La clave está, por supuesto, en el común privilegio de la propia lengua como lengua sagrada o textualidad cósmica. La primordial pretensión abulafiana es, precisamente, recomponer o revelar la estructura de los Nombres Divinos, en la cual aspira a encontrar la estructura y las leyes de la naturaleza, dada la correspondencia entre las letras hebreas y los diversos componentes del universo²⁷⁹. Todo ello se logrará en la unión del místico o el permutador con el Intelecto Agente, favorecida por la sacralidad de la lengua en que se realizan las manipulaciones, que le permite situarse en una suerte de ámbito de la manifestación que podríamos equiparar, salvadas las distancias, con la *revelabilidad* elitiana perseguida en todo acto de escritura poética (inscripción o re-velación de la *revelabilidad*). Así, Profeta abulafiano o Poeta moderno se encuentran en la raíz de los fenómenos, prestos a modificarlos o reordenarlos por medio del mismo instrumento mimético y sustancial (la escritura) que les ha conducido hasta allí. No deja de existir en el dogma del Intelecto Agente de Abulafia una cierta lógica del *reorigen* reforzada por la iterabilidad de la escritura: se diría que el cabalista es capaz de retrotraerse siempre que quiera a un punto vacío que se encuentra en el origen de la Creación y le permite reformularla de acuerdo con nuevos criterios. La combinación de letras que desencadena esta operación permite, incluso, resucitar a los muertos o dar vida a lo

evidente, pues, que hay una imbricación entre número y letras o discurso que ocupa un lugar central en su obra.

²⁷⁶ Cfr. BUSI, G. (2005), p. 111.

²⁷⁷ Y que puede conducir incluso a Dios o a la perfección, cfr. IDEL, M. (1989), pp. 5-6.

²⁷⁸ Todas las obras citadas en las notas anteriores pueden proporcionar un conocimiento preciso y completo acerca de la Cábala y sus técnicas. También los textos de Scholem que aparecen en la bibliografía.

²⁷⁹ IDEL, M. (1989), p. 2.

que no la tiene²⁸⁰, prefigurando parcialmente la cualidad apotropaica contra el mal que Elitis confiere a su particular escritura asemántica. Esto último, una escritura desgajada, imposible de rastrear, alejada del comercio comunicativo, es lo que en el fondo Abulafia persigue para lograr todo lo demás. Destruyendo el vínculo saussuriano entre significante y significado podrá regresarse a cierto estado primordial que es también un estado paradisíaco, antes de la fluencia del mal en la instrumentalidad del signo²⁸¹. Sólo en ese blanco que nos recuerda a la *significancia*, la *revelabilidad* y el *heliotropismo* elitianos, podrá alcanzarse —(re)generarse— de algún modo a Dios, a la vez dentro y fuera del texto, por medios escriturales. Así pues, muchos cabalistas construyen el Nombre o los Nombres de Dios como términos sin significado en que, de algún modo, Dios ha de reinscribirse *heliotrópicamente* en el contacto que establecen con lo Abierto. Para Scholem, de hecho, en una reflexión que podríamos extrapolar a las operaciones elitianas, el Nombre de Dios es una palabra vacía —donde se deconstruye, pues, la misma idea de *propiedad* del nombre— que da sentido al resto del lenguaje y obliga a una hermenéutica constante en que éste no se agota, sino que se reteje sin cesar²⁸²; el

²⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 80. Por supuesto, el mito cabalístico del Gólem funciona en esta misma dirección.

²⁸¹ Dice Esther Cohen: «Pero el problema que esta serie de ensayos plantea, desde nuestra perspectiva, sigue siendo el de la caída, el del nombre, no como fuente de luz y conocimiento, ardid del exégeta crédulo y racional, sino el del nombre como pérdida del aura, como fluencia del mal, del signo, de la llamada comunicación —recelo y pasión del místico. Por esto es que, como lo indica Moshe Idel en su artículo, Abulafia (cabalista judeoespañol del siglo XIII) propone, contra toda regla de medida, la desintegración del texto bíblico y, en consecuencia, del nombre. El lenguaje deja de ser para este tipo particular de exégesis cabalista, la relación saussureana entre dos plenitudes: el significante y el significado, para convertirse en puro conglomerado de letras combinables y permutables sin vínculo alguno con lo que podríamos llamar sentido. Se trata, para Abulafia, de subvertir totalmente el Texto padre, desintegrarlo, deconstruirlo, pasar incluso a través de él para llegar, de ser posible, a la verdadera experiencia mística. Intentar comprender o aprehender los sentidos profundos del Libro no es sino caer fatalmente en la tendida trampa. Salirse del sentido, ésa es, quizás, la verdadera astucia. Llegar de nuevo, sirviéndose de ese instrumento primario de la caída, a la personal experiencia del paraíso perdido: al lenguaje como naturaleza, verdadero estado paradisíaco del que el hombre insiste en guardar memoria», SCHOLEM, G. (1999), pp. 9-10.

²⁸² En el artículo «El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala», Scholem explica: «El nombre de Dios es el “nombre esencial”, la fuente original de todo lenguaje. Cualquier otro nombre con el que se puede llamar o invocar a Dios, coincide con una actitud determinada, como lo muestra la etimología de los nombres bíblicos; sólo este nombre único no requiere de ninguna clase de referencia a una actividad. Para los cabalistas, este nombre no tiene “significado” en el sentido tradicional del término; no tiene significación concreta, y la no significación del nombre de Dios indica su situación en el punto central de la revelación, en cuya base se mantiene. Detrás de cada revelación de un significado en el lenguaje y, como los cabalistas lo veían, por medio de la *Torah*, existe este elemento que se proyecta sobre y más allá del significado, pero que en primera instancia hace posible que se dé el significado. Este elemento es el que dota de significado a cualquier otra forma, aunque no tiene significado en sí mismo. Lo que aprendemos de la Creación y de la revelación, la palabra de Dios, es infinitamente susceptible de interpretación, lo que se refleja en nuestro propio lenguaje. Su irradiación o sonidos, que captamos, no son tanto comunicaciones como llamados. Lo que tiene significado —sentido y forma— no es la palabra en sí misma, sino la tradición detrás de esta palabra, su comunicación y reflexión en el tiempo; esta tradición, que tiene su propia dialéctica, pasa por ciertos cambios y es eventualmente transmitida en un suave y anhelante murmullo. Puede haber ocasiones, como en nuestros tiempos, en las que ya no puede ser transmitida, en las que la tradición se calla y en

comportamiento de esta reinscripción lingüística de Dios —que deja, pues, como el sol o el Poeta elitianos, de actuar como *telos* o garantía de sentido de la lengua para integrarse en el seno la textualidad bajo la forma de un signo diferido y diferidor²⁸³— es semejante pues a la de los enigmas escriturales elitianos: constituye el *estigma* de una llamada a la lectura que en su inagotabilidad logra la infinitización de la textualidad y de una ambivalente relación con ella (lectura-(re)escritura, la dialéctica que funda y sostiene la poesía). En realidad, cuanto menos significado tenga un término, más cercano se encontrará al verdadero Nombre de Dios, más despojado de adherencias mundanas y más capacitado para actuar en el ámbito de la trascendencia; por ello, con cada nuevo nombre o palabra encontrados, según la Cábala, Dios abre un nuevo cielo, pues un nuevo sentido oculto de la Torá ha sido, más que descubierto, restablecido en el ámbito de la fenoménico, fundado como *reorigen* de *un* mundo o punto cero de recomienzo de la cadena de la manifestación²⁸⁴.

Podemos entender, por consiguiente, que los términos asemánticos que aparecen en Elitis proceden de una combinatoria semejante, una combinatoria, en este caso, griega. Si bien no siempre sucede así, en algunos de los ejemplos que vamos a repasar puede percibirse nítidamente una permutación de letras orientada a crear nuevas constelaciones de sentido o bien a cortocircuitar, desde la lógica interna de la lengua, la doble relación entre significante y significado. Esta permutación tiene en primer lugar el objeto de actuar como antídoto, mágico pero a la vez textual, contra la muerte. En su propia propuesta antiteleológica de lectura va inscrita esta pretensión: construyendo palabras enigmáticas, que obliguen a leer escribiendo, que construyan siempre el reducto de un secreto inexpugnable, la textualidad —y por tanto el movimiento que configura la poesía— no se agotará jamás, no será reabsorbida en el *telos* de una linealidad puramente transaccional. El mismo lector necesitará desbordar continuamente los límites del texto para acumular sobre él otras escrituras que ayuden a dilucidar —mientras lo difieren siempre más— el término ilegible²⁸⁵. El desplazamiento tropológico no encontrará propiamente dónde detenerse, sino que se diseminará en una estructura rizomática sin fin. Gran parte del

esto, entonces, consiste la gran crisis del lenguaje en la que nos encontramos», SCHOLEM, G. (1999), p. 44.

²⁸³ Es por esta deconstrucción de la figura del padre o lo paterno en el seno del discurso por lo que, en mi opinión, la Cábala constituye una primitiva declaración de orfandad de lo humano, de indecidibilidad del sentido, que prefigura no sólo las distintas vertientes de la muerte de Dios, sino también concepciones hermenéuticas contemporáneas en el ámbito de la literatura o la filosofía, tales como el pensamiento de la diferencia (Lévinas sería en este aspecto un vínculo explícito con el judaísmo, sin olvidar que judíos han sido también otros autores clave como Derrida) o las distintas doctrinas de la muerte del autor.

²⁸⁴ Cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. LXVII-LXVIII.

²⁸⁵ Un desplazamiento horizontal, asociativo, sobre la superficie de los significantes, se desencadenará en cada uno de estos términos. Ha aludido a ello Andreas Belesinis, cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 109.

pensamiento elitiano sobre la escritura tal como lo hemos encontrado en los epígrafes anteriores se encuentra, pues, tematizado en estos términos aparentemente inocuos o lúdicos que esconden, no obstante, el *haz* de una poética. Efectivamente, la lógica del *hiato*, con todos sus isomorfos, está actuando ya ahí en una circulación incesante. Sin embargo, la permutación como antídoto contra la muerte adquiere un formato más inmediato y literal, más estrictamente cabalístico, en el poema «Medianoche pasada», donde una posible combinatoria de caracteres inscritos sobre el rostro del cadáver sugiere un resquicio a la resurrección. Bien combinadas, estas letras griegas pueden funcionar como en el mito del Gólem (amasijo de tierra o barro al que era posible insuflar vida trazando sobre su frente la palabra hebrea *emet* —«verdad»—, mientras que borrando la primera alef —de lo que resultaría sólo *met*, «muerto»— se le devolvía a la inexistencia) y vencer a la muerte. Aquí, el objetivo parece ser lograr que lo textual (griego) no se agote jamás por medio de la construcción de una «palabra única» que no puede dejar de recordarnos a los nombres de Dios o a los *onomata barbara*: «Quién fue feliz, quién no / ¿Y después? / Todos terminamos igual al final quedan / Una saliva amarga y grabados sobre el rostro sin afeitar / Caracteres griegos que pugnan por ajustarse unos con otros de modo que / La palabra de tu vida la única si...»²⁸⁶. Éste puede ser, por tanto, el objetivo general de la combinatoria elitiana, dispersa a lo largo de todos sus libros e imbricada en el núcleo mismo de su quehacer poético.

Un primer caso de permutación, acaso el más claramente adscribible a ese procedimiento, lo encontramos en los anagramas del «Génesis» del *Axion Estí*, evocados más tarde además en la introducción a *María Nefeli*, «La presencia». Si bien Dimitris Tsecuras ha afirmado que son las letras las que transmiten en ellos el sentido de modo exclusivo²⁸⁷ —más habría acertado de situar dicha clave en el movimiento y la articulación sintáctica de las letras, que compendia en parte la sustancia dinámica y proliferante de la poesía entendida como recomposición—, hemos de atender ante todo al conjunto de las palabras, en las cuales Elitis parece poner el acento. Lo hace en el propio «Comentario al *Axion Estí*», donde alerta de la necesidad de entenderlas, pese a su vaciedad semántica, en el seno del sistema de la lengua griega, como evocadoras indecibles de viejos dialectos arcaicos y, en consecuencia, como compendios de la potencia poética y trascendental del idioma en su totalidad suprahistórica: «Las palabras han sido elegidas para que con el anagrama adquieran color antiguo, presentando al mismo tiempo los principales motivos de mis

²⁸⁶ «Ποιος ευτύχησε, ποιος όχι / Και ύστερα; / Ίσα τερματίζουμε όλοι στερνά μένουν / Ένα σάλιο πικρό και στο αζύριστό σου πρόσωπο / Χαραγμένα ψηφία που το ένα στο άλλο ν' αρμοστούν αγωνίζονται ώστε / Η λέξη της ζωής σου η μία εαν...», ELITIS, O. (2002), pp. 559-560.

²⁸⁷ Cfr. TSECURAS, D. (1995-1996), p. 188.

poemas y el verso de Rimbaud: *l'éternité: c'est la mer mêlée au soleil...*²⁸⁸. Son polos magnéticos que a la vez (re)fundan y reproducen el gesto griego del exceso de sí —en la institución definitiva de la *significancia*— y la textualidad que configura el paraíso cósmico y escritural del helenismo. Reuniendo en sí todos los estratos del griego, cortocircuitan además la noción moderna y hegeliana de historia en el mismo proceso por el que revocan el concepto de lectura *vertical* y teleológica (cimentada en la sucesividad o linealidad temporal) que se le asocia, y ponen el acento en el espacio, en la configuración de un espacio del espacio por medio de los materiales alfabéticos. Ello supone la pretensión de un retorno a la fase ideográfica de la lengua —una fase inexistente acaso en el alfabeto griego, creado desde presupuestos fonologocéntricos (introducción de la vocal para imitar plenamente la voz) que la filosofía que contribuiría a expresar sólo vino a confirmar— que incide en el carácter oriental del helenismo y retrotrae el núcleo de la grecidad a una etapa preclásica en la que Heráclito se proyecta por encima de Platón, según veremos. Se trata de una reafirmación doble del carácter antioccidental y desencajante de lo griego en la modulación de uno de sus elementos más propios, la escritura, sobre el paradigma, por una parte, de una tradición marginal pero genesiaca para Europa, la judía²⁸⁹ (entendiendo el anagrama como técnica de estirpe cabalística) y, por otra, sobre una lógica ideogramática anterior acaso a su constitución y que la desplaza indefectiblemente hacia los bordes de Occidente, lejos de su condición axial de cuna de la civilización tecnocientífica de las Luces. La escritura, en cualquier caso, deviene visual y se aproxima al terreno del ideograma, en una transposición curiosa de la noción de «ideograma occidental» que sacudió las aguas de la poesía europea a principios del siglo XX con las colaboraciones de Fenollosa y Pound²⁹⁰ o las adaptaciones lúdicas de Paul Claudel²⁹¹, entre muchos otros. Si el interés por el ideograma chino no ha dejado de fascinar por su disposición a la vez espacial y escritural y su fusión de imagen y texto comunicativo a los artistas occidentales —incluido Elitis, tal como veremos en el capítulo siguiente—, en los anagramas del *Axion Estí* podemos apreciar cómo el poeta arrastra la escritura en más de una ocasión hacia una dimensión imaginal e imitativa. Las seis palabras anagramatizadas (Eros, mar, Marina, sol, inmortalidad y Elitis) se disponen del siguiente modo en el fragmento que citaré enseguida:

²⁸⁸ «Οι λέξεις διαλέχτηκαν για να παίρνουν με τον αναγραμματισμό τους αρχαιότερο χρώμα, υποδηλώνοντας συνάμα τα κύρια μοτίβα των ποιημάτων μου και τον στίχο του Rimbaud —l' eternité: c'est la mer mêlée au soleil...», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 51.

²⁸⁹ En lo cual podemos rastrear también la suplantación del pensamiento metafísico del ser y de la identidad como eje de la grecidad por el pensamiento judío de la alteridad, en distintos niveles.

²⁹⁰ «Le caractère écrit chinoise, matériau poétique», 1908, cfr. LAGEIRA, J. (2006), pp. 42-46.

²⁹¹ En «Religion du signe» y otras prosas al respecto, cfr. GENETTE, G. (1976), pp. 334-344.

ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ
ΟΛΗΙΣ, ΑΪΑΣΑΝΘΑ, ΥΕΛΤΗΣ

Dejando de lado que dos de estas palabras son elementos dadores de significado reabsorbidos aquí por las hebras de la escritura (el sol y Elitis), como expliqué más arriba, hay algunas cosas que llaman poderosamente la atención en el aspecto visual. Y es que se diría que Elitis, no contento con desordenar las letras de los nombres e imposibilitar una lectura recta y transparente, ha desplazado al menos dos de estos términos hacia el ideograma: en primer lugar «mar», *θάλασσα*, cuyas tres primeras letras picudas parecen simular el símbolo que lo representaba en los alfabetos más primitivos *dibujando* las olas (ΑΛΑ), pero también «sol» (*ἥλιος*), que al colocar en primer lugar la ómicron mayúscula (Ο) parece aludir de manera inmediata a su forma. Acerca del valor de la anteposición de la ípsilon en el nombre del poeta hablaremos un poco más adelante. No obstante, además de esta subversión antiteleológica de la historia de la escritura —que proyecta en diversos frentes la idea misma que guía esta combinatoria incomprensible—, puede señalarse también la polisemia a que invita el primer término, que remarca asimismo la concepción temporal que guía todo el proceso: ΡΩΕΣ no sólo contiene las letras del nombre del dios Eros, sino también las de la palabra «horas» (*ώρες*), convenientemente desordenadas para aludir a una temporalidad que se trastoca en la lectura; asimismo, con la salvedad de que contiene la letra omega donde correspondería encontrar la ómicron, constituye un homófono de *ροές*, «curso» o «fluido», término derivado del verbo *πέω* empleado por Heráclito y que podemos entender como una alusión al devenir —además de a la propia categoría *presocrática* de todo el constructo— que rige la lógica temporal de lo poético (en la antilinealidad del tiempo que se funda en el instante y que en los isomorfos del *hiato* o en la arborescencia de la textualidad puede recorrerse en todas direcciones) para Elitis.

El autor, en texto ausente de la edición del «Comentario al *Axion Estí*», según expone Elena Cutrianu²⁹², relacionó los anagramas con la profecía o el discurso profético. No andamos muy lejos —pese a las distancias— de la concepción abulafiana de la combinatoria mística. En el caso de Elitis hay que apelar en este sentido al inconsciente, que funciona como desencadenante del discurso anagramático —en la medida en que su tiempo es el tiempo del devenir y del instante vertical, el del alfabeto y la textualidad, y no el de la historia o la vida— por medio del sueño en que al principio del himno quinto se encuentra sumido el poeta. Es en su interior donde lee estas palabras trazadas escrituralmente por las muchachas blancas

²⁹² Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 274.

y sacerdotales —figuras intersticiales y mediadoras asimilables al *anima* jungiana, como la anciana que en «Antes que nada, la poesía» emitía los versos incomprensibles traduciendo a la naturaleza— que acaban reinscritas asimismo en las hebras de la escritura gracias al anagrama del nombre arquetípico Marina. El discurso profético, además, es emitido nuevamente por la naturaleza, se identifica con su voz, como puede apreciarse en la apostilla que sigue a los anagramas: «pequeñas voces de pájaros y de jacintos / u otras palabras de julio»²⁹³. Victor Ivanovic se ha referido a ellos, en un sentido coherente con la argumentación que estamos desarrollando aquí, como hierofanía²⁹⁴. En efecto, esta combinatoria que contribuye a *re-velar* el sentido, a adensar el bosque de signos que guarda en su interior el *mysterium tremendum*, genera un enigma hermenéutico que hemos relacionado con una lógica a la vez de lo sagrado y de la *poiesis*. Incita, en cualquier caso, a poner en marcha el doble procedimiento lectura-(re)escritura en la medida en que dilucidar el sentido de estas palabras implica reordenarlas, reescribirlas en el orden correcto o imaginar para ellas un orden determinado en la polisemia que sugieren (por ejemplo, en el caso de Eros). Como en el caso de la hermenéutica cabalística, la textualidad no cesa de expandirse y desborda los límites mismos de la obra para continuar en el trabajo de recepción.

Asimismo, cabe pensar que el poeta ha escrito esta reordenación de las letras en una lectura: lectura de la naturaleza o de la realidad onírica que se las ha dictado así, descompuestas y recompuestas en el cumplimiento de la operación po(i)ética que descompone y recompone el mundo a través de ellas. Como en el caso de Abulafia, permutar implica también acudir a la raíz previa a toda manifestación, entrar en contacto con el filo de la *revelabilidad* o con el blanco de *khora* a partir de los cuales el universo (en este caso griego) puede sufrir una modificación escritural y efectiva. Los anagramas parecen configurarse de hecho, suspendiéndose entre origen y producto de la *poiesis*, como el espacio de emersión de una *superrealidad* sustentada sobre el intersticio de la escritura, el texto o la imagen, una *superrealidad heliotrópica* que construye en el tránsito de su alteridad —en la referencia vacía de los términos, en su referencia a otros términos igualmente secundarios— la posibilidad de una *resacralización*. En el juego de blancos e inscripciones en abismo que se escenifica en el pasaje y al que he aludido en el primer capítulo de la segunda parte, puede observarse el proceso fundamental de revelación de la *revelabilidad* implicado en el mismo espaciamento del sentido que supone el anagrama: «allí donde dormía de costado / cantó más fuerte el Bóreas / Y vi / Muchachas hermosas y desnudas y lisas como guijarros / con un poco de negro en el hueco de los muslos / y

²⁹³ «Μικρές φωνές πουλιών και νακίνθων / ή άλλα λόγια του Ιουλίου», ELITIS, O. (2002), p. 127.

²⁹⁴ Cfr. IVANOVIC, V. (1991), p. 998.

mucho y abundante desplegado en la espalda / que soplaban de pie dentro de la Concha / Y otras que escribían con tiza / palabras extrañas, enigmáticas: / ROES, RAM, ARIMNA / OLS, DALTIDARONMI, IELTIS»²⁹⁵.

Como Elena Cutrianu ha puesto de manifiesto, en el poema «El Apocalipsis», de *María Nefeli*, se produce una evocación de este texto que confirma definitivamente la relación de los anagramas y la permutación con el discurso bíblico, profético e incluso divino. En un nuevo sueño que remite a la profecía desde el mismo título, el sujeto entra en contacto por medio de la sensación con una serie de palabras delirantes que se desprenden pues de la naturaleza, convirtiéndola con su ilegibilidad en el espacio de una llamada a la interpretación y la reescritura: «Y es desde entonces, digo, es el mismo mar / que llegó mientras dormía y devoró la dura piedra / y abrió las dimensiones ilimitadas. Palabras que aprendí / como verdes travesías de peces / trazados con tiza azul celeste / delirios que despierto olvidaba / y nadando volvía a sentir e interpretaba»²⁹⁶. Las dimensiones ilimitadas, el espacio del espacio —espaciamento absoluto del *lugar* en una *espectralización* de lo real llevada a cabo por las operaciones lingüísticas que funcionan como operaciones arquitectónicas, según hemos visto—, se abren ante el discurso profético como el *hiato* o el blanco de una infinita *revelabilidad*. Enseguida unos adolescentes que acompañan o anuncian la manifestación de Dios —y que equivalen aquí a las muchachas del «Génesis»—, probablemente ángeles, soplan también como en una caracola para traer el pedazo de tierra en que éste va a revelarse y emitir sus palabras proféticas: «Yo oí / un zumbido como el de una caracola marina / y volviéndome en la luz de repente vi / cuatro muchachos de rostro moreno / que soplaban y empujaban empujaban y traían / un pedazo de tierra sutil encerrado en el muro de piedra / alrededor siete olivos / y entre ellos un anciano parecía un pastor / su pie descalzo sobre la piedra»²⁹⁷. Como vimos más arriba, el discurso proferido por Dios a continuación tiene por objeto entre otras cosas ungir al Poeta como tal. La enigmaticidad de las palabras sagradas le prescribe, como en «Antes que nada, la poesía» o en el mismo *Axion Estí*, la misión poética. Una escena de inscripción y

²⁹⁵ «Κει που κοιμόμουν με τό 'να πλάι / λάλησε πιο δυνατά ο βοριάς / Και είδα / Κόρες όμορφες και γυμνές και λείες ωσάν το βότσαλο / με το λίγο μαύρο στις κόχες των μηρών / και το πολύ και πλούσιο ανοιχτό στις ωμοπλάτες / να φυσούν όρθιες μέσα στην Κοχύλα / Και άλλες γράφοντας με κιμωλία / λόγια παράξενα, αινιγματικά: / ΡΩΕΣ, ΑΛΑΣΘΑΣ, ΑΡΙΜΝΑ / ΟΛΗΙΣ, ΑΪΑΣΑΝΘΑ, ΥΕΑΤΗΣ», ELITIS, O. (2002), p. 127.

²⁹⁶ «Κι είναι από τότες λέω —είναι η ίδια η θάλασσα / φτάνοντας μες στον ύπνο μου πού 'φαγε τη σκληρή την πέτρα / κι άνοιξε τ' αχανή διαστήματα. Λόγια που έμαθα / σαν περάσματα ψαριών πράσινα / με γαλάζια κιμωλία χαρακωμένα / παραμιλητά που ξυπνητός ξεμάθαινα / και πάλι κολυμπώντας ένωθα κι ερμήνευα», *Ibidem*, p. 371.

²⁹⁷ «Εγώ άκουσα / βουή σαν από πελαγίσιον κοχύλα / και στρέφοντας μέσα στο φως άξαφνα είδα / τέσσερα μελαψά στην όψη αγόρια / όπου φυσούσαν κι έσπρωχναν έσπρωχναν κι έφεραν / κομμάτι γης φτενό ζωσμένο στην ξερολιθιά / όλο όλο εφτά ελαιόδεντρα / κι ανάμεσό τους γέροντας έμοιαζε βοσκός / το πόδι του ξυπόλυτο πάνω στην πέτρα», *Ibidem*, pp. 371-373.

borrado sobre el rostro vuelve además a recordarnos el mito del Gólem: «“Estas son las grandes tristezas / que se inscribirán en tu rostro / pero yo te las borraré con esta misma mano / que las trajo”»²⁹⁸.

En el texto que abre *María Nefeli*, «La presencia», el eco de estos anagramas que han retejido la textualidad de la naturaleza para blindar el espacio del helenismo contra la visibilidad perfecta de las Luces y el claroscuro es más claro y se ejerce sobre el nombre mismo de la heroína. El Antifonista y María Nefeli saltan juntos de noche la verja del museo —un museo que por diversas informaciones biográficas y por la alusión a una estela que se conserva allí puede identificarse como el Arqueológico de Paros— y contemplan una placa funeraria donde se halla representada una muchacha que sostiene un pájaro entre las manos. Sobre la imagen hay una inscripción griega semiborrada que gracias a los huecos en el texto —los mismos que servían para construir aquel simulacro de papiro en *El Pequeño Nautilo*—, es decir, gracias a un espaciamiento literal (introducción del espacio blanco en la lectura) que reduplica el inherente a toda escritura, hace ilegibles las palabras grabadas: «A. Pero se había llevado toda la parte superior de la piedra. Y con ella su nombre. / M. N. ARIMNA... como si aún estuviese viendo las letras grabadas dentro de la luz... ARIMNA EFI EL... / A. Faltaba. Toda la parte de arriba faltaba. No había ya letras. / M. N. ARIMNA EFI EL... allí, sobre aquél EL, la piedra estaba cortada y rota. Lo recuerdo bien. / A. Lo habrá visto en sueños, por eso lo recuerda. / M. N. En sueños, sí. En un gran letargo que llegará algún día todo luz y calor y pequeños escalones de piedra. Los muchachos pasarán abrazados por la calle como en las viejas películas italianas»²⁹⁹. Además de conducir nuevamente, como si se tratara de un producto o un inductor del inconsciente, al ámbito del sueño (y a la *#Topía* que se diría reescrita a partir de la ilegibilidad de estas letras marmóreas³⁰⁰), el anagrama vuelve a trastocar todo concepto lineal de lectura y nos sitúa ante el fruto vacío de la permutación de un nombre propio. Las letras del apelativo de la muchacha se diseminan, se desordenan, se convierten en un enigma situado frente a otras imágenes de apertura (la tumba, la piedra blanca, el pájaro de

²⁹⁸ «“Τούτες είναι οι θλίψεις οι μεγάλες / και αυτές θα γραφτούν στο πρόσωπό σου / όμως εγώ θα σου τις σβήσω με το ίδιο ετούτο χέρι / που τις έφερε”», *Ibidem*, p. 373.

²⁹⁹ «Α. Μά 'χε πάρει όλο το πάνω μέρος απ' την πέτρα. Και μαζί μ' αυτήν και τ' όνομά της. / Μ. Ν. ARIMNA... σαν να τα βλέπω ακόμη χαραγμένα τα γράμματα μέσα στο φως... ARIMNA ΕΦΗ ΕΛ... / Α. Έλειπε. Όλο το πάνω μέρος έλειπε. Γράμματα δεν υπήρχανε καθόλου. / Μ. Ν. ARIMNA ΕΦΗ ΕΛ... εκεί, πάνω σ' αυτό το ΕΛ, η πέτρα είχε κοπεί και σπάσει. Το θυμάμαι καλά. / Α. Στ' όνειρό της φαίνεται θα τό 'χε δει κι αυτό για να το θυμάται. / Μ. Ν. Στ' όνειρό μου, ναι. Σ' έναν ύπνο μεγάλο που θά 'ρθει κάποτε όλο φως και ζέση και μικρά πέτρινα σκαλιά. Θα περνάνε στο δρόμο αγκαλιασμένα τα παιδιά όπως σε παλιές ταινίες ιταλικές», *Ibidem*, pp. 361-362.

³⁰⁰ En 2.1.2.1c (*supra*) me he referido a la *resacralización* implícita en esta ilegibilidad que se reduplica más tarde en una equiparación del tacto del cuerpo desnudo de María Nefeli con la materialidad indescifrable de las letras.

plumaje blanco, la misma muchacha como figura intersticial) y reinscriben lo Abierto en la indecidibilidad del fin de la secuencia, donde la sílaba EA admite muy diversas interpretaciones. El lector debe de nuevo reescribir, en todas direcciones (recomponiendo el nombre de la muchacha, interpretando en él nuevos nombres, completando la frase), el pasaje que no entiende, al igual que los personajes, en un primer momento. La experiencia poética tematizada en el libro como única posibilidad de redención de un mundo clausurado sobre la cultura tecnocientífica occidental parte, ya, de aquí, de esta misteriosa escritura griega que ejerce su particular encantamiento³⁰¹ y bloquea la comprensión racional. Su efecto es múltiple: por una parte, escenifica una retracción de María Nefeli según la lógica del arquetipo de la femineidad, acumulando nombres sobre su nombre, difiriéndola cada vez más y diseminándola en varias muchachas no menos arquetípicas (Marina, Efi y Helena puede leerse en el desmembramiento de las letras); por otra, nos permite entrever una frase en griego clásico que vendría a decir algo así como: «Marina dijo El...», y que requiere de nuestra participación para completarla: la sílaba EA puede constituir la inicial de Elitis, esperanza (*ἐλπίδα*), Grecia (*Ελλάδα*), libertad (*ἐλευθερία*), o Helena (*Ελένη*). Ello resaltaría una vez más el poder de la emisión verbal, e invertiría el proceso jerárquico y metafísico de la inscripción al convertir a la muchacha-virgen-himen-escritura (*retejada* como tal en esta sucesión de nombres y en esta enigmatización de las letras que la designan) en la instancia que pronuncia, por ejemplo, al poeta —devenido ya nombre a su vez e imbricado, como en el *Axion Estí*, en la trama de los signos—, y no al revés. También del anagrama, de la problematización y adensamiento del alfabeto, con todo lo que implica, surgirían otras realidades puramente intersticiales pero cruciales en la poesía elitiana como la misma Grecia —oscilante siempre entre lo real y lo espectral, sustancia misma de esa oscilación—, la libertad, la esperanza —esperanza en la apertura indecible— o Helena, el otro nombre de muchacha que indicaría un repliegue absoluto de la escritura sobre sí. Sea como sea, el sentido no puede ser fijado —ni siquiera podemos decidir cuál es la figura paterna del emisor— y la escritura prolifera sin fin en los intentos de interpretación, generando finalmente, como ya he dicho, la sacralidad de un paraíso imaginal cuya sustancia no es otra que esta misma escritura proliferante. La combinatoria y la permutación surten, por tanto, su efecto, y acrecientan el espacio (*poiético*) de la grecidad actuando de acuerdo con su naturaleza, textual, como hemos visto, de partida.

Dada la frecuente vinculación de las escrituras enigmáticas y los términos asemánticos al inconsciente como sede de cierta sacralidad moderna

³⁰¹ Como conjuro contra los «demonios inexorizables» de que se habla al final del texto (*Ibidem*, p. 363) entiende Elena Cutriau el anagrama, CUTRIANU, E. (2002), p. 275.

reinmanentizada, no es extraño que encontremos algunos ejemplos interesantes en la prosa «Los sueños», donde el autor, siguiendo lo que constituye casi un género en el surrealismo, relata por extenso alguno de los suyos. Su presencia allí nos habla de una lógica que ya hemos resaltado en más de una ocasión: la multiplicación y generalización del deseo —la incitación, imposible de satisfacer, a una lectura o desciframiento que se perpetúa en abismo sobre la combinatoria desencadenada por cada palabra—, que constituye precisamente uno de los mecanismos de actuación del inconsciente. Éste habla, ahora, en griego, en la medida en que su gesto primordial coincide punto por punto con el gesto griego de *habitabilidad* o *construibilidad* de lo humano compendiado en su escritura. Por todo ello, los términos combinatorios se asocian en «Los sueños» a la utopía y al amor, a la inclausurabilidad de la pulsión libidinal. Se diría que, encontrados como pura emanación del inconsciente —tengamos en cuenta siempre no obstante el nivel de intervención, seguramente alto, del autor en los relatos³⁰²— en estas producciones oníricas, los términos generados por la permutación y la combinatoria son incorporados más tarde a los poemas con el fin de lograr en ellos una comunicación con esa alteridad insondable que nos constituye. En cualquier caso, la relación entre sueño y lenguaje se hace patente en el hecho de que una de las más amplias secciones del ensayo se titula precisamente «Las palabras y los sueños». Entre las más destacadas podemos encontrar las intraducibles *ιονόκισσος* e *ιονοκάμπτης*, que Andreas Embiricos dirige a Elitis mientras éste contempla las fotos de su antigua novia en «La muchacha del hoyuelo violeta»³⁰³ (y que acaso podrían entenderse compuestas por «jonio» —dialecto que Elitis dominaba, según Elena Cutrianu³⁰⁴, gracias a su procedencia lesbiana— y «hiedra», o por «jonio» y «curvador»), la ya mencionada «Έvrotα» (fusión de *ευ* y *έρωτας*, amor, o bien, como veremos, inclusión de la ípsilon —la letra más griega— en el seno de la palabra «amor» con el fin de espaciarla), que da nombre al paraíso erótico del sueño homónimo³⁰⁵, «Azacinto» (*Αζάκυνθος*, que ya he comentado, compuesta sobre el nombre de la isla de Zante, patria de Calvos y Solomós)³⁰⁶, «áerton» (*ἀερτον*), que evoca sin duda lo aéreo (*αέρας*) y constituye la palabra mágica que permite volar en «Áerton o el nadador del aire»³⁰⁷, Boriána (*Μποριάννα*, el enigmático nombre de mujer que todo el mundo repite en el sueño con ese título y que remite a *μπόρα*, tempestad, o bien a *μπορεί*, «puede», y a Ana),

³⁰² Podemos encontrar un atisbo de esta intervención en el análisis de la articulación de influencias y técnicas narrativo-poéticas que Victor Ivanovic ha realizado a propósito de un pasaje de la obra, cfr. IVANOVIC, V. (2004).

³⁰³ ELITIS, O. (2000), p. 212.

³⁰⁴ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 283.

³⁰⁵ ELITIS, O. (2000), p. 214.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 220.

³⁰⁷ «Άερτον ή ο κολυμπητής του αερός», *Ibidem*, p. 220.

palabra que llega a trazarse en el cielo³⁰⁸, o el dios Elén (*Ελλέν-Θεός*), que ya hemos visto, como autor del paraíso a que una muchacha le conduce en el mismo sueño³⁰⁹. La palabra final pronunciada por la adolescente en este fragmento, *μπορεί*, «puede», no sólo remite al nombre Borianna, sino que de algún modo abre a una posibilidad infinita en este juego entre el inconsciente y la escritura que representa la combinatoria: el espaciamento de una *revelabilidad* que promete una libre *(re)construibilidad* sobre el hueco del vacío semántico.

Términos muy semejantes a estos de «Los sueños», y siempre dentro de los límites morfológicos y gramaticales del griego, encontramos en poemas como «Through the mirror», de *María Nefeli*. La vinculación entre la combinatoria o la manipulación escritural y el mundo invertido —espacio de lo poético, recomposición del mundo que genera un paraíso por mera intervención sintáctica— del espejo se hace muy evidente. La heroína aspira a descender los clásicos siete cielos para pasar al otro lado y allí encontrar una serie de palabras-señales misteriosas, una suerte de anclaje con lo inconsciente y la trascendencia que generará *heliotrópicamente* el espacio de una sacralidad. Será de nuevo la tierra, en este caso a través de anémonas que funcionarán como receptores sobrenaturales, la que se exprese a través de escrituras ilegibles y palabras asemánticas en las cuales se ha operado, como demuestra Elena Cutriano³¹⁰, una combinatoria: en *Αστεροβαδών* podemos leer la conjunción de *αστέρι* (estrella) y *βαδίζω* (caminar) —además de una lejana referencia a Abadón, el ángel del Apocalipsis, que aparece en otro punto del libro—; en *Ιδιολάχης* la de *ίδιος* (mismo, propio) y *λάθος* (error), y en *Μίκυον* una evocación de *Μίκα*, personaje de los poemas de Safo. No obstante, lo que se remarca es una nueva ilegibilidad de la naturaleza, una inversión o recomposición poética presentada una vez más bajo la forma de una alteración perfectamente griega en el orden de las letras y que constituye una llamada a la interpretación o a la penetración del secreto. Las escrituras indescifrables nos religan del modo más puro: sin que sepamos, como en la mística más extremada, a qué concretamente. Los enigmáticos neologismos se limitan a generar un incremento de sentido que amplía los bordes del texto del mundo de la misma manera que la apelación a una trascendencia o un *otro lado*

³⁰⁸ Se opera aquí una tematización del enigma escritural relacionado con el deseo. La ortografía, la materialidad de la escritura, se convierte en un cierto misterio para el sujeto: «Cuando paso delante de ellos, uno de los niños mueve la mano muy deprisa en el aire a derecha e izquierda y veo formarse en la oscuridad, en luminosas letras rojas, la palabra “Borianna”. No me intriga tanto el significado que pueda tener la palabra como su ortografía. ¿Con dos enes... por qué razón? ¿De dónde lo han sacado?» («Την ώρα που περνώ, ένα παιδί απ’ αυτά κουνά γρήγορα δεξιά και αριστερά το χέρι του στον αέρα και βλέπω να σχηματίζεται στο σκοτάδι με κόκκινα φωτεινά γράμματα η λέξη “Μποριάννα”. Δεν απορώ τόσο για τη σημασία που μπορεί να έχει η λέξη αυτή όσο για την ορθογραφία της. Με δυο νυ... για ποιο λόγο; Πού το βρήκανε;»), *Ibidem*, pp. 227-228.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 230.

³¹⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 480, nota 93.

amplía sus límites materiales y cognoscibles: «bajar todos los siete cielos hasta que // el reflejo / de los ángeles me arrebaté / Yanis Ana Nicos con enormes / alas como los de El Greco / suspendidos comiencen lentamente / una salmodia y abran de nuevo las ventanas / se comuniquen los floristas con enormes anémonas / pasadas por sus orejas como auriculares; // palabras-señales misteriosas / “Astero vadón” “Idiolacis” “Mikion”, lo cual quiere decir / que se ha cumplido vuestra voluntad, y la voz de la tierra / se confirma ya en las flores»³¹¹. La mayúscula y las desinencias sugieren que nos encontramos ante nombres propios, lo cual podría evocar los Nombres de Dios cabalísticos, también vacíos de sentido como hemos visto, o bien los catálogos de potencias angélicas que algunos adeptos de la Cábala utilizaban para la meditación. Más claramente podemos observar esta segunda tendencia en «El paraíso original», también de *María Nefeli*, donde el Antifonista alude a una serie de ángeles y arcángeles de nombres inventados que gobiernan el territorio paradisíaco de su infancia, donde todo es puro y no existe la muerte ni el pecado. La sonoridad claramente bíblica de estas palabras, mezcladas con los nombres de ángeles auténticos, otorga al pasaje un eco veterotestamentario que no carece acaso de un punto de ironía: «En un lecho de hierbas mamaba hierbaluisa / y los Arcángeles todos Miguel Gabriel / Uriel Rafael / Gavudelón Akir Arfugitón / Velujós Sabuleón se reían moviendo / sus cabezas doradas»³¹². Podríamos encontrar vagas referencias a los ladridos de un perro (γαβ – Γαβουδελών), o bien a las flechas (βέλη – Βελουχός), pero en general se trata de términos enteramente vacíos de sentido, que simulan por sus terminaciones nombres angélicos exclusivamente generados para este paraíso personal y poético. La escritura, mediatizada o no por la ironía, deviene Escritura.

Otras palabras enigmáticas aparecen en el «Miércoles, 29» del *Diario de un abril invisible* como espectros que desencajan la identidad del sujeto. Su poder preformativo, además de su condición de objetos reales y perceptibles, queda de manifiesto en el hecho de que, mezclados con los ruidos de otras presencias fantasmales en medio de la noche, inducen al sujeto a mirarse en el espejo tratando de reconocerse. El espejo ya no es, pues, el espacio de otro mundo, sino la superficie de recuperación de la memoria y el *lugar* que los términos enigmáticos, como malas hierbas —la apelación a las hierbas y al espejo resalta un cierto paralelismo con

³¹¹ «Να κατεβώ και τους εφτά ουρανούς εωσότου // η αντανάκλαση / των αγγέλων μ’ αρπάξει / ο Γιάννης η Άννα ο Νίκος με πελώριες / φτερούγες όπως του Θεοτοκόπουλου / μετωρισμένοι αρχίσουν σιγανά / μία ψαλμωδία και ανοίξουν πάλι τα παράθυρα / επικοινωνήσουν οι ανθοπώλες με τεράστιες ανεμώνες / περασμένες στ’ αυτιά τους σαν ακουστικά // σήματα-λέξεις μυστηριώδεις / “Αστεροβαδών” “Ιδιολάθης” “Μίκιον” —οπού σημαίνει / έχει συντελεσθεί το θέλημά σας, κι η φωνή της γης / επαληθεύεται ήδη στα λουλούδια», ELITIS, O. (2002), p. 378.

³¹² «Στην ευνή των βοτάνων βύζαινα τη λουίζα / κι οι Αρχάγγελοι όλοι Μιχαήλ Γαβριήλ / Ουριήλ Ραφαήλ / Γαβουδελών Ακήρ Αρφουγιτόνος / Βελουχός Ζαβουλεών γελούσαν σαλεύοντας / τις χρυσές τους κεφαλές», *Ibidem*, p. 398.

«Through the mirror»³¹³ — o como señales nuevamente de una realidad otra (¿la de la muerte?), han venido a desencajar y a poner en cuestión. Las palabras específicas, que pueden evocar algunas existentes (*ύρφη* acaso recuerde a *τύρφη*, la turba de una roca, o *δελεάνα*, más nítidamente, a *δέλεαρ*, cebo o señuelo, así como al verbo *δελεάζω*, engañar o seducir), presentan en general una estructura menos griega de lo habitual y cifran su poder de inserción de otro mundo en éste, de conmoción absoluta del *lugar* y de lo real —hasta el punto de incitar a una zambullida en la memoria griega del autor—, en su carencia de significado. Son, acaso, los nombres propios de una botánica del otro mundo que logra su intersección con el nuestro de acuerdo con la misma lógica *heliotrópica* por el cual lo crea en su invocación vacía. Su aparición repentina suscita un deseo imperioso de auto(re)conocimiento que parece revelar al sujeto como el *otro de sí mismo*, de acuerdo con un gesto griego de exceso de la identidad que aquí parece suscitar una leve angustia. La contemplación del paisaje de Corfú y los jóvenes barbudos en el espejo —que actúa como una pantalla de cine— puede remitir acaso a los años del servicio militar, que Elitis hizo en la década de los treinta en esa ciudad: «Hay noches últimamente en que oigo sandalias sobre las baldosas, susurro de telas y palabras desconocidas que parecen amargas y fuertes como malas hierbas: “irfi” “saraganda” “tíndelo” “deleana”... Hasta que ya me harté ayer por la noche y me planté desnudo ante el espejo. / Es verdad, no me parecía en nada. Tenía el pelo echado hacia delante y las líneas del rostro duras. En el dedo corazón llevaba un anillo enorme, con sello. Y al fondo de mi alcoba había otros dos jóvenes barbudos, serios. / Por lo demás el paisaje recordaba a Corfú»³¹⁴.

Atención especial merece también la explícita combinatoria por la que se crea el término *Αλγρεύς* en el acróstico alfabético del *Pequeño Nautilo*. Su aspecto y su morfología evocan, además, de un modo especialmente poderoso, el nombre de un dios o un héroe mitológico. Y tal cosa parece ser el Poeta en opinión de Elitis, en la medida en que el término, compuesto por la fusión de las palabras clásicas *ἄλγος* (dolor) y *ἄγρεύς* (cazador), lo designa a él como «cazador del dolor», es decir, conjurador del mal, en coherencia absoluta con la intención programática de la magia verbal de la poesía expresada en sus ensayos. La escritura griega se asocia frecuentemente en su obra, como veremos en el próximo capítulo, a la caza: trampa dispuesta para capturar al absoluto en su devenir, persecución de la luz o caza de

³¹³ Cfr. la observación al respecto en CUTRIANU, E. (2002), p. 300.

³¹⁴ «Εἶναι κάτω νύχτες τώρα τελευταία, που ακούω πέδιλα στις πλάκες, θροίσματα υφασμάτων και λέξεις άγνωστες που μοιάζουν πικρές και δυνατές σαν αγριόχορτα: “ύρφη” “σαραγάνδα” “τίντελο” “δελεάνα”... Όσπου πια “μου την έδωσε” χθες βράδυ και στάθηκα γυμνός μπρος στον καθρέφτη. / Αλήθεια, δεν έμοιαζα καθόλου. Είχα μαλλιά ριχμένα προς τα εμπρός και τα χαρακτηριστικά του προσώπου σκληρά. Στο μεσαίο δάχτυλο φορούσα δαχτυλίδι βαρύ, με βούλα. Και στο βάθος του δωματίου μου έστεκαν δυο άλλοι νέοι γενειοφόροι, σοβαροί. / Κατά τα άλλα το τοπίο θύμιζε Κέρκυρα», ELITIS, O. (2002), p. 486.

vocales y sonidos, como vimos en el catálogo de «El bosque de las vocales». En *Ἀλφειὺς*, además de encontrar un leve eco de los nombres divinos de la combinatoria cabalística —en una operación que pretende precisamente reafirmar por la manipulación y la puesta de relieve de la materialidad de la escritura el poder transformador de la poesía y del alfabeto griego—, descubrimos un paralelismo interesante: las siete letras (de nuevo siete) del vocablo remiten a la palabra mágica de los gnósticos, *Abraxas*, simulación asimismo de un nombre angélico o demoníaco donde cada una de esas letras simboliza un poder creativo, una vocal y un ángel planetario. El nombre *Abraxas* solía grabarse, todo en mayúsculas, en amuletos mágicos destinados a subrayar el poder del alfabeto y su identidad con el cosmos³¹⁵. La atribución al Poeta de un nombre semejante, que carece a primera vista de significado y efectúa un incremento de sentido en el sistema de la lengua, parece configurar su quehacer como el de un profeta con poderes sobrenaturales, unos poderes fundamentados en el dominio del alfabeto sagrado y en su correcta manipulación. Alcanzar la profecía, como Abulafia, por medio de la combinatoria escritural, parece precisamente la tarea del escritor en su creación y captación de trascendencia.

Pero si hay en la obra de Elitis un poema —exceptuando «Verbo, el Oscuro», que merece un epígrafe aparte— donde se ponga en marcha una auténtica permutación por parte tanto del autor como del lector —que la necesita para dilucidar el texto expandiendo sus bordes, en la dialéctica lectura-(re)escritura de la que hemos hablado—, ése es sin duda «Tres veces la verdad» (*El Árbol de Luz*). Si en el primer capítulo de la segunda parte lo analizamos en función de las nociones del punto y de lo mínimo como fundamentos del paraíso o de la verdad —con implicaciones eckhartianas y paralelismos con el misticismo nihilista oriental—, aquí podemos hablar de su clara imbricación con las teorías elitianas de la escritura y con varios de los textos —incluido «Verbo, el Oscuro», que analizaré a continuación— que hemos estado repasando hasta el momento. Todo el poema, entendido por Elitis como el *(no) lugar* de una *re-velación* de la verdad, constituye como ya dije una acumulación de *texturas* destinada a suscitar su epifanía sobre las hebras cruzadas de la escritura: así lo indican las tres secciones que se superponen como palimpsestos, y donde la «verdad» disemina sus manifestaciones más allá de la unicidad que prescribiría una lógica de la presencia. Lo que Elena Cutrianu, seguramente con razón, considera una

³¹⁵ Cfr. DRUCKER, J. (1995), p. 84. Véase asimismo el amuleto reproducido en esa página, donde el nombre ABRAXAS, en griego y en mayúscula, aparece circundado por un uroboro y coronado en la parte superior por la fórmula Ι Α Ω, que simboliza la identidad del alfabeto con el cosmos: iota, el universo, ha surgido de alfa para llegar a omega, su renovación, o bien, en otras versiones, Jesús (cuya letra inicial es iota) constituye el principio y el fin del mundo. No deja de haber una cierta identificación profética entre el Poeta y Jesucristo, identificación que hemos rastreado por extenso más arriba.

remarcación del conjuro —la ritualidad de la triple repetición mágica³¹⁶—, responde también, en mi opinión, a un mecanismo de *re-tracción* semejante al que hemos observado para el sol o para el sentido en el desplazamiento circular de la metáfora: la verdad, diferida por las capas sucesivas de texto e (i)legibilidad, se *re-trae* una y otra vez en el doble gesto de elusividad y alusividad que analizamos en el primer capítulo. Ello implica una deconstrucción del concepto metafísico de verdad como logos presente para sí, y su reinscripción en el ámbito de la escritura, donde pasa a habitar sin grandes pérdidas. Es en el juego de los significantes, en los blancos y las aperturas de la *significancia*, donde nace reiteradamente. El poema, en tanto escritura sin centro y sin referencia, se convierte así, como dijimos más arriba, en una *máquina de trascendencia* o un *generador de verdad*. Cabe leer en este sentido el triple rechazo de la palabra, de la *significación*, que se produce al final de la primera sección y al comienzo de la segunda y la tercera: «Pero ya escaseaban las palabras Qué decir ya Ésta es la verdad»³¹⁷; «Ésta es la verdad Cuando se han retirado las palabras qué decir ya»³¹⁸; «He vivido con nada Las palabras solas no me bastaban»³¹⁹. Eso que no basta es exclusivamente el mecanismo teleológico de la significación. Frente a él se persigue el lenguaje profético de la naturaleza, la *significancia* que prolonga y expande la textualidad en la dialéctica lectura-(re)escritura que configura la experiencia poética de la grecidad. De este modo, las coincidencias con el pasaje de la adivina en «Antes que nada, la poesía» son constantes, como si se tratara apenas de su adaptación en verso. Las alusiones al *οὔτις* de Ulises en la *Odisea*, que también se encontraban en aquel texto, son una primera muestra que se refuerza después en la tematización del discurso oracular del paisaje, dueño de una *significancia* y un asemantismo que conducen al volcado hacia lo Abierto y, por tanto, hacia una *revelabilidad* de la verdad. Las palabras que escaseaban al final de la primera sección reaparecen enseguida para extender su imperio y desmagnetizar el infinito de la muerte. La naturaleza emite ya sobre esa retirada de las palabras un padrenuestro que vuelve a vincular la textualidad de la naturaleza con los productos culturales griegos e incide en el carácter religioso, de invocación a la alteridad, que se solicita de la escritura: «Y por doquier en las fuentes y en los romeros un *padre nuestro* confidencial que ascendía antes de romper en rocío»³²⁰. El propio autor, prolongando este gesto de *desmagnetización del infinito*,

³¹⁶ En efecto, las palabras «verdad» o «nada» se suelen repetir tres veces, cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 291.

³¹⁷ «Αλλά κιόλας λιγότευαν τα λόγια Τί να πεις πια Τέτοια είναι η αλήθεια», ELITIS, O. (2002), p. 208.

³¹⁸ «Τέτοια η αλήθεια Όταν αποτραβήχτηκαν τα λόγια τί να πεις πια», *Ibidem*, p. 208.

³¹⁹ «Μ' ένα τίποτα έζησα Μονάχα οι λέξεις δε μου αρκούσανε», *Ibidem*, p. 209.

³²⁰ «Και παντού στις βρύσες και στα δεντρολίβανα εκμυστηρευμένο ένα *πατέρ ημών* που ανέβαινε πριχού σπάσει σε δρόσο», *Ibidem*, p. 208.

repite el padrenuestro: «Padre nuestro que estás en los cielos yo que he amado yo que he mantenido a mi muchacha como un juramento que he llegado a atrapar el sol por las alas como una mariposa Padre nuestro / He vivido con nada»³²¹. Ya en la tercera sección, la declaración de insuficiencia de las palabras trata de ser subsanada con la escucha de unos sonidos naturales que sin embargo no bastan en la medida en que apenas si constituyen onomatopeyas alejadas del sistema de la lengua y de la permutación alfabética: «En una ráfaga de aire devanando una voz de otro mundo mis oídos fjia fjiu fjiu concebí tantas cosas Qué puñados de piedras brillantes qué cestas de abejas frescas y cántaros hinchados donde se oía ffff tronar al aire cautivo»³²². Grandes imágenes, deslumbrantes, pueden extraerse del vacío —de la nada o el punto— existente en el interior del cántaro, pero aun así sigue anhelándose «algo», una verdad que venza acaso a la muerte pero que, ante todo, pueda quedar atrapada en una red como si se tratara de una criatura superior: «Algo algo Algo demoníaco pero que quede atrapado como en una red bajo la forma del Arcángel»³²³. Siguiendo la lógica de la caza o de la trampa, no nos cuesta deducir que ha de ser la escritura griega, sus operaciones combinatorias de vaciado semántico, la que construya una red semejante —red expansiva del texto, textualidad que se reteje rizomáticamente en la dialéctica lectura-escritura— con el fin de atrapar lo Otro o generarlo *heliotrópicamente*. Ello sucede, como en «Antes que nada, la poesía», en una mezcla del delirio profético con la transcripción perfectamente articulada de los sonidos de la naturaleza, integrados oscuramente en el sistema de la lengua griega (se trata, pues, una vez más, de una mera traducción intralingüística): «Yo deliraba y corría Llegué imprimir las olas desde la lengua en el oído»³²⁴. El delirio remite nuevamente, según ha señalado Elena Cutriano, al discurso de la naturaleza —de la combinatoria griega— como discurso del inconsciente³²⁵. En un diálogo con los árboles, el poeta transcribe precisamente una serie de palabras incomprensibles que coinciden en parte con las que, leídas en árboles y olas, habían desencadenado la misión poética en «Antes que nada, la poesía»: «—Eh álamos negros gritaba y vosotros árboles azules ¿qué sabéis de mí? —Zoi zoi zmos —¿Eh?¿qué? —Aríio

³²¹ «Πάτερ ημών ο εν τοις ουρανοίς εγώ που αγάπησα εγώ που τήρησα το κορίτσι μου σαν όρκο πού 'φτασα να πιάνω τον ήλιο απ' τα φτερά σαν πεταλούδα Πάτερ ημών / Μ' ένα τίποτα έζησα», *Ibidem*, p. 208.

³²² «Σ' ενός περάσματος αέρα ξεγνέθοντας απόκοσμη φωνή τ' αυτιά μου φχια φχιου φχιου εσκαρφίστηκα τα μύρια όσα Τί γυαλόπετρες φούχτες τί καλάθια φρέσκες μέλισσες και σταμνιά φουσκωτά όπου άκουγες ββββ να σου βροντάει ο αιχμάλωτος αέρας», *Ibidem*, p. 209.

³²³ «Κάτι κάτι Κάτι δαιμονικό μα που να πιάνεται σαν σε δίχτυ στο σχήμα του Αρχαγγέλου», *Ibidem*, p. 209.

³²⁴ «Παραλαλούσα κι έτρεχα Έφτασα κι αποτύπωνα τα κύματα στην ακοή απ' τη γλώσσα», *Ibidem*, p. 209.

³²⁵ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 292-293.

izimos zmos —No he oído ¿qué cosa? —Zmos zmos adismo»³²⁶. La combinatoria griega —pues eso es lo que encontramos aquí— puede revelar el discurso de la naturaleza y ponernos en contacto con los abismos (a ello remite precisamente la palabra clave que analizaré enseguida, *άδυσος*) del inconsciente donde es posible que resida la verdad. En la Cábala encontramos ideas asombrosamente semejantes³²⁷. Basta, en cualquier caso, con que se trate de una construcción verbal inserta en la gramática de la lengua, y no de simples balbuceos onomatopéyicos que pretendan romper su relativa sistematicidad. El objeto es dinamitar el mecanismo de la significación en la lengua para imponer una forma de la *significancia*, no hacer estallar por completo su mecanismo para sustituirla por un código más inmediato. No hay pretensión alguna de inmediatez en la verdad elitiana, como estamos viendo. Por el contrario, es en la sucesión de escrituras e interpretaciones, en la acumulación de ilegibilidades, donde puede suscitarse algo semejante a la verdad.

Entre las palabras que pronuncian los árboles —y que responden en primer lugar a un intento de autoconocimiento del sujeto a través de la naturaleza («¿qué sabéis de mí?»)—, podemos reconocer la secuencia «θήη θήη θμος», que aparecía ya en «Antes que nada, la poesía». Se trata en cualquier caso de palabras incomprensibles, carentes de significado, pero de cuya estructura morfológica y silábica griega pueden deducirse algunos sentidos combinados por el autor u ofrecidos a una combinatoria del lector³²⁸. Según Andreas Belesinís, la primera secuencia evoca el nombre de una diosa mencionada en la *Iliada* —el elemento ya de una sacralidad natural, pagana—, mientras que la segunda es una terminación habitual en el griego, en palabras como *βαθμός*, *σταθμός*, o *ρυθμός*³²⁹. Parece claro que existe una velada referencia a dos conceptos fundamentales en la versificación y la arquitectura del poema, que ya hemos repasado: el propio *ρυθμός* (ritmo) y *αριθμός* (número), como ha señalado Elena Cutrianu³³⁰. Ello incidiría aún más en la necesidad de la estructura, de la organización mental —si bien desde una perspectiva

³²⁶ «—Ε καβάκια μαύρα φώναζα κι εσείς γαλάζια δέντρα τί ξέρετε από μένα; —Θήη θήη θμος —Ε; τί; —Αρήω ηθύμως θμος —Δεν άκουσα τί πράγμα; —Θμος θμος άδυσος», ELITIS, O. (2002), p. 209.

³²⁷ El *Ma'yan ha-Hokhmah* (*La Fuente de Sabiduría*) dice que cuando se combinan las letras del Tetragrama o del alfabeto hebreo, se obtiene el conocimiento total y entonces «you will understand the words of man, the speech of domesticated animals, the chirping of birds, the utterances of wild animals, and the barking of dogs; [all of] which are accessible for the wise to know. From thence you will become enlightened in the highest of the levels: namely, comprehending the conversations of palm trees, the vocalizations of the seas, and the perfection of hearts and innermost thoughts. Finally, you will attain complete clarity and tranquility, in order to consider the thought of the Supreme One, who dwells in the Ether; there is no level higher than this», VERMAN, M. (1992), p. 53. También Elitis parece querer acceder aquí tras el discurso de la naturaleza a las alturas de una trascendencia *heliotrópicamente* constituida.

³²⁸ Es lo que Andreas Belesinís ha denominado una «asemia parcial», BELESINIS, A. (1999), p. 107.

³²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 108.

³³⁰ CUTRIANU, E. (2002), p. 293.

no racional del pensamiento—, para lograr la revelación del discurso del inconsciente, la prolongación de la trama de la textualidad natural. Palabras vacías, sí, pero perfectamente articuladas, muy por encima del balbuceo primitivista y apátrida. La secuencia *Αρίηω*, de color clásico o preclásico (podría ser una de esas palabras «perdidas en los diccionarios de la Atlántida»), no sólo se refiere a Arión, emblema de la capacidad performativa de la poesía —de su poder contra la muerte—, sino que también, como ha señalado Belesinís³³¹, desencadena en la mente del lector una serie de términos que lo conducen a una extensa y significativa combinatoria: el *αρ-* inicial remite nuevamente a *αριθμός*, pero también a *αρμονία* (armonía), *άριστος* (óptimo o sublime), *άρθρο* o *άρθρωση* (articulación). Por su morfología, además, se diría que se trata de un verbo combinado con el enigmático adverbio posterior, *ηθύμως*, que contiene una vez más la repetida secuencia fonética *-θυ-* y recuerda a términos tales como *προθύμως* (diligentemente) o, en otro orden de cosas, *θυμός* (cólera) e *ήθος* (*ethos*, carácter o fuerza moral). Las posibilidades son infinitas. Lo importante es cómo los árboles, incomprensibles a priori para el poeta, «la partitura de otro mundo», como había dicho en el *Axion Estí*, contribuyen con este discurso enigmático a prolongar la ilegibilidad que ellos mismos constituyen, a retejer el *himen* de la escritura que da lugar al secreto de lo sagrado y al mismo tiempo lo muestra en una dialéctica irresoluble de la *αλήθεια* que hace pensar en Heidegger. El lector debe poner en marcha, además, su imaginación asociativa para patinar suavemente sobre la superficie de los significantes (para quedar atrapado en el juego de la *significancia*) y crear *heliotrópicamente* la verdad aludida y eludida en este diálogo por medio de un desplazamiento tropológico que responde a la perfección al carácter a la par místico y maquinal que ha de distinguir a la poesía. La llamada sentida por el poeta desde el fondo de esos fonemas y signos inextricables se reproduce ahora para involucrar al lector en la escritura de la obra, que expande cada vez más sus bordes sin que, privada de una referencia exterior, podamos afirmar que posee ya alguna clase de *afuera*.

No obstante, mucho más puede decirnos aún el último término referido en el discurso oracular: *άδυσος*, que por su proximidad a la palabra *άβυσσος*, «abismo», he traducido, eligiendo una de las opciones combinatorias, por *adismo*. La permutación es aquí manifiesta. Las letras de diversos vocablos se combinan ejerciendo sobre esta palabra clave variaciones mínimas pero lo suficientemente desconcertantes como para provocar un cortocircuito en el procedimiento lógico de la lectura. La escritura, como la luz, se configura aquí de un modo *paralógico*, refractaria al logocentrismo de los significados transparentes. El lector tiene más trabajo que nunca. La secuencia *άδυσος*, la última antes de la revelación que conduce al poeta a comprender

³³¹ Cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 109.

finalmente cómo surgen la verdad y el paraíso, constituye un *cruce*. Es el *no lugar* intersticial que remite a todas las figuras del *hiato*, que emblematiza la propia escritura y evoca el *ónfalos* que es Grecia. No por casualidad en su centro aparece la ípsilon, la «letra más griega», que encarna la hendidura que rige la poética elitiana y representa visualmente el volcado hacia lo Abierto que implica la *significancia*. A la vez, constituye el espacio de una *re-velación* en la medida en que en ella se acumulan varias *texturas* significantes en cuyo juego de pliegues parece producirse, sin fenomenología alguna de la presencia, una epifanía de la verdad. La *revelabilidad* se revela en su misma lógica: constituye la imagen de un espaciamiento de la verdad que hace nacer a ésta *heliotrópicamente* en su hendidura, en el *himen* de la escritura que se reteje en sus permutaciones y que la ípsilon, inicial precisamente de *υμένας*, himen, viene a remarcar. Podemos considerar la palabra un blanco o una huella —huella de otras palabras, es decir, de otras huellas, blanco del vacío significativo que es el auténtico aludido en la operación— que encarna la diseminación de los sentidos, la imposibilidad de comparecencia metafísica de la verdad que se halla implícita en una lógica de la escritura griega. Tres son los términos que se cruzan en este vocablo misterioso y que ponen en marcha la imaginación asociativa del lector: *άβυσσος* (abismo), *άδυτον* (*sancta sanctorum*, el *lugar* inaccesible en que reside lo sagrado en el templo), *(Παρ)άδεισος* (paraíso) e incluso *Αδης* (Hades o el infierno)³³². Espacio de comunicación trascendente que une, *re-velando* la sacralidad, los abismos del infierno con la excelsitud celeste del paraíso: ésa es una de las lecturas que convierten a la palabra *άδυσος* en intersticialidad o mediaticidad pura, isomorfa del árbol de luz o del *ónfalos* del Egeo. Estamos ante el suplemento de sentido del que ha hablado Roland Barthes³³³. El lector ha de convertirse, según la dialéctica elitiana de la poesía, en escritor, si quiere dilucidar la escritura que se le propone. Pero su tarea no acabará ahí, no puede acabar —he ahí la fuerza performativa de la poesía— jamás. En cada nueva palabra aportada surgen infinitas irradiaciones que prolongan el enigma. La textualidad no cesa. Es en su acumulación, en el retejer constante que genera la densidad frondosa de un bosque de símbolos o, mejor, de signos, donde acaso reside el valor de la escritura como sede del *mysterium tremendum*, de lo numinoso que se configura como contenido inaccesible, imposible

³³² Esta última posibilidad la aporta MITSAKIS, C. (1997), p. 441.

³³³ «La lectura (ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos) dispersa, disemina; o, al menos, ante una historia [...], vemos perfectamente que una determinada obligación de seguir un camino (el “suspense”) lucha sin tregua dentro de nosotros contra la fuerza explosiva del texto, su energía digresiva: con la lógica de la razón (que hace legible la historia) se entremezcla una lógica del símbolo. Esta lógica no es deductiva, sino asociativa: asocia al texto material (a cada una de sus frases), *otras* ideas, *otras* imágenes, *otras* significaciones. “El texto, el texto solo”, nos dicen, pero el texto solo es algo que no existe: en esa novela, en ese relato, en ese poema que estoy leyendo hay, *de manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta», BARTHES, R. (1987), p. 37.

de percibir si no es tras el velo (arquitectónico) del templo, en el *ἄδυστον*³³⁴ del *sancta sanctorum*. La ilegibilidad, la impenetrabilidad de las escrituras que no dejan de adensarse, crea *poiéticamente* el secreto que *resacraliza* el mundo escondiendo en uno de sus pliegues un contenido enigmático que da sentido a todo el conjunto —recordemos la definición de los Nombres Divinos en la Cábala a cargo de Scholem— pero se sustrae siempre más al foco de las Luces que pretenden obtener una superficie enteramente manifiesta del lenguaje y del cosmos. La creación de ese pliegue, la suscitación de ese secreto sagrado a la que toda la operación escritural nos religa, es una de las funciones primordiales de la poesía, de su arquitectura basada en el cálculo (*αριθμός*) y en el discurso. Deviene auténticamente *poiesis*: construcción de un templo vacío a la espera de un dios del que no hay (ya/aún) rastro. La escritura es por tanto, como el espacio todo de la grecidad, el territorio de un adviento, el espaciamiento tópico y temporal de una imposible presencia.

La vinculación y la diferencia entre *Ἀδης*, (*Παρ*)*άδεισος*, y *ἄδυσος* se produce en la pura visualidad de la escritura. Es ella la que obtiene ahora la absoluta preeminencia en la construcción de las constelaciones rizomáticas de sentido. El sonido de las tres secuencias es enteramente semejante, y sólo la intervención de la ípsilon como membrana de la diferencia —membrana que muestra a la vez, en su forma visual, la condición de cavidad inexpugnable, de apertura hacia el *afuera* y de *receptor* (su trazo sugiere dos antenas tendidas hacia el cielo) o *receptáculo* de las señales de la trascendencia— marca la necesidad de una circulación entre los términos y desencaja la posibilidad de una lectura unívoca. Impide, así, la clausura sobre sí, la identidad exclusiva, de los conceptos aludidos: los inyecta sin *designarlos*, desencajándolos en la suspensión de una indecidibilidad irreductible. Ni totalmente presentes ni totalmente ausentes, se limitan a sobrevolar de manera *espectral* el poema. Una apertura inserta en cada uno de ellos —la ípsilon, la diferencia de la escritura— determina su insuficiencia, que en el caso del paraíso cortocircuita su condición de entidad autónoma e intemporal donde habrán de reabsorberse todos los signos y cifra su posibilidad en la expansión infinita de la textualidad griega que pone en marcha la permutación, mientras que en el caso del infierno viene a resaltar una idea que hemos leído en los ensayos: infierno y paraíso están contruidos con los mismos materiales, y es a través de una recomposición como la que se aprecia en esta combinatoria como pueden construirse sus otros. La poesía misma es esta recomposición alfabética y sintáctica del discurso y del cosmos. En la permutación griega, por tanto, se accede a la verdad, al paraíso o a la sacralidad que nuestro mundo ha perdido, se trasciende incluso una muerte concebida como procedimiento

³³⁴ En otro pasaje de escritura, el «Bosque de las vocales» del *Pequeño Nautilo*, aparece sintomáticamente la palabra *ἄδυστον* en el catálogo del poeta.

teleológico de lectura o dilucidación del sentido. Pero también, siguiendo la lógica abulafiana, la permutación nos conduce hasta el abismo, el *Ungrund* o el *Abgrund*, hasta la nada desde donde poder recrear el universo desde sus cimientos. Retejiendo el *himen* logramos, como es lógico, una *revirginización* que nos devuelve al *(re)origen*. Podemos equiparar este proceso a la unión con el Intelecto Agente, el *donator formarum*, de Abulafia. La circulación entre los significantes nos sitúa ante la evidencia de que sólo existen abismos de sentido desde los cuales, sin embargo, es posible reactivar la incontenible *autoconstruibilidad* del cosmos —del cosmos griego— que late en la escritura (el *Axion Estí* es una buena muestra). Desde el *Ungrund* representado más arriba en el poema por el cántaro vacío que evoca indudablemente a la ípsilon de *ἀδυσος* (recordemos que, además de «la letra más griega», la ípsilon era «un ánfora»), podemos reconstruir el mundo de acuerdo con nuestros deseos, convertirlo pues en un paraíso —paraíso en el que estamos ya al situarnos la recomposición del *himen* de la escritura ante un primer día de la Creación que borra toda historia (toda posibilidad de muerte)—, no sólo porque sus materiales se dispondrán de acuerdo con nuestros deseos —como si la diferencia insoslayable entre consciente e inconsciente se hubiera obliterado ya para configurar una *superrealidad*—, sino porque esos deseos, bajo la forma de la ilegibilidad y la llamada casi libidinal a un desciframiento, se multiplicarán sin fin. Por ello Elitis entiende, al final del poema, que toda fenomenología de la verdad, que toda construcción del paraíso³³⁵, ha de surgir del *hiato* de la *significancia* y de la eternización de lo textual —de la proliferación inagotable de *texturas*— que brota de la práctica de la poesía como combinatoria de la lengua sagrada. Dicha construcción será *heliotrópica*, y se sustentará sobre el estrechísimo filo —representado por la ípsilon— entre lo posible y lo imposible, ese mismo filo isomorfo del blanco, de la *stigmé* o de la nada que la permutación alfabética pone en marcha. En el espacio del espacio a que esta operación arquitectónica da lugar se dibuja pues el punto de fuga del circuito cerrado y angustioso de lo real —de la concepción de la realidad en tanto *lugar* cuyo horizonte es el muro impenetrable del *telos* o de la muerte—, el intersticio una y mil veces repetido en el poema, por el poema, *antes del poema*, como *(re)origen* de un paraíso: «Hasta que finalmente sentí y que me llamen loco que el Paraíso nace de una nada»³³⁶.

³³⁵ Dada la variación alfabética del término *ἀδυσος*, se diría que se trata más bien de una reconstrucción. Incluso el paraíso necesita ser reconstruido más allá de sí mismo en esta lógica de la escritura.

³³⁶ «Ὡσπου τέλος ἐνίωσα κι ας πα' να μ' ἔλεγαν τρελό πως από 'να τίποτα γίνεται ο Παράδεισος», ELITIS, O. (2002), p. 209.

3.1.4.2. *Derramando la sangre de las lenguas: catarkizmevo o la escritura en los límites*

Si hablamos de combinatoria alfabética en Elitis, no podemos dejar de analizar brevemente el poema en que esta operación se tematiza de modo más explícito. Como si se tratara de un eco de «Tres veces la verdad»³³⁷ a la vez que de una constatación de la turbadora coincidencia de las posiciones elitianas con las cabalísticas, «Verbo, el Oscuro», perteneciente a la colección *Las Elegías de Oxópetra*, alude una vez más a la permutación de letras, situándola esta vez de modo inequívoco en el eje mismo de su poética. Sus cuarenta y nueve versos, siete por siete, ponen de manifiesto su importancia. Algo crucial, pues, algo referido a la propia arquitectura numérica y verbal del discurso mágico y performativo de la poesía, se está jugando ya aquí. David Connolly lo ha incluido, por ello, entre los *poemas de poética*³³⁸ del autor. Considero que es preciso, en consecuencia, y aunque el análisis se circunscriba a algunos aspectos no aludidos en el breve repaso que ya hemos hecho en el capítulo tercero de la segunda parte, citar el texto completo para proporcionar una idea cabal:

Pertenezco a otra lengua, por desgracia, y al Sol Oculto, de modo
Que los que no están al tanto de lo celeste me desconocen. Apenas
discernible
Como el ángel de una sepultura anuncio en mi trompeta blancos lienzos
Que baten en el aire y vuelven a plegarse
Para mostrar algo, acaso mis fieras saciadas, hasta que al fin
Queda un pájaro marino huérfano sobre las olas

Y así ocurrió. Pero ahora me he cansado de pasar tantos años suspendido en
el

[aire

Y necesito tierra, que permanece cerrada y clausurada
Cerrojos puertas escuchas tras los muros timbres; nada. ¡Ah
Cosas creíbles, habladme! Muchachas que aparecisteis de tanto en tanto
Dentro de mi pecho y vosotras viejas alquerías
Grifos olvidados abiertos en los jardines adormecidos

³³⁷ Elena Cutrieanu lo ha considerado incluso una reescritura de ese poema, cfr. CUTRIEANU, E. (2002), p. 302.

³³⁸ Cfr. «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 407.

¡Habládme! Necesito tierra
Y ella permanece cerrada y clausurada

Así pues yo, habituado a acortar las iotas y alargar las ómicron
Forjo ahora un verbo; como el ladrón su llave maestra
Un verbo en *-ago* o *-alo* o *-evo*
Algo que te oscurezca por un lado hasta que
Aparezca el otro. Un verbo con escasas vocales pero
Muchas consonantes totalmente oxidadas *capa* o *cita* o *taf*
Compradas a precios de saldo en los almacenes de Hades
Pues desde esos lugares te deslizas
Más fácilmente como el fantasma de Darío para aterrorizar a vivos y
muertos

Aquí que suene música grave. Y que livianos los montes
Se desplacen. Es hora de probar la llave. Digo:

catarkizmevo

Se presenta disfrazada de primavera una extraña ferocidad
Con rocas quebradas y matas puntiagudas por todas partes
Después valles horadados por Zeus y Hermes
Finalmente un mar mudo como el Asia
Lleno de algas rasgadas y pestañas de Circe

Así que aquello que llamábamos «cielo» no lo es; «amor» no; «eterno» no.
No

Obedecen las cosas a sus nombres. Más cerca del asesinato
Se cultivan las dalias. Y el tardo cazador torna con presas
De un mundo etéreo. Y siempre es —ay— pronto. Ah
Jamás sospechamos cuán minada de divinidad está
La tierra; qué oro de rosa eterna necesita para compensar
El vacío que dejamos, rehenes todos de otra duración
Que la sombra de la mente nos oculta. Así sea

Amigo, tú que escuchas, ¿escuchas las lejanas campanas
De las fragancias de los cidros? ¿Conoces los rincones del jardín donde
El aire del crepúsculo deposita a sus recién nacidos? ¿Has soñado
Alguna vez con un verano infinito que poder recorrer
Ignorante ya de las Erinias? No. Y es por eso que *catarkizmevo*

Y los pesados goznes ceden rechinando y las grandes puertas se abren
 Por un instante a la luz del Sol Oculto para que nuestra tercera naturaleza se

[manifieste

Hay más. No lo diré. Nadie acepta lo gratuito
 En el temporal, o pereces, o sobreviene la calma

Esto en mi lengua. Y otros otras cosas en otras. Pero
 La verdad sólo se entrega a cambio de la muerte.³³⁹

El poema nos relata pues la creación de este verbo enigmático, sin significado alguno pero tan inmerso en la gramática griega que posee una de sus desinencias verbales más frecuentes, como palabra-llave de la poesía. Él conseguirá, gracias al poder de la escritura griega con que está construido, abrir la tierra y la realidad, romper su clausura para imponer la circulación signifiante e imaginal de la *poiesis* y de la transparencia. A los ejemplos de *onomata barbara* que hemos aportado arriba podemos añadir ahora los que en todo el Mediterráneo sirvieron durante los primeros siglos de la era cristiana para ascender a los cielos o superar pruebas en el camino

³³⁹ «Είμαι άλλης γλώσσας, δυστυχώς, και Ηλίου του Κρυπτού ώστε / Οι όχι ενήμεροι των ουρανίων να μ' αγνοούν. Δυσδιάκριτος / Καθώς άγγελος επί τάφου σαλπίζω άσπρα υφάσματα / Που χτυπιούνται στον αέρα και μετά πάλι αναδιπλώνονται / Κάτι να δείξουν, ίσως, τα θηρία μου τα χωνεμένα ώσπου τελικά / Να μείνει ένα θαλασσοπούλι τ' ορφανό πάνω απ' τα κύματα // Όπως και έγινε. Όμως χρόνια τώρα μετέωρος κουράστηκα / Κι έχω ανάγκη από γης που αυτή μένει κλειστή και κλειδωμένη / Μαντάλα πόρτες κρυφακούσματα κουδούνια· τίποτε. Α / Πιστευτά πράγματα μιλήστε μου! Κόρες που εμφανιστήκατε κατά καιρούς / Μέσ' απ' το στήθος μου κι εσείς παλαιές αγροικίες / Βρύσες που λησμονηθήκατε ανοιχτές μέσα στους αποκοιμισμένους κήπους / Μιλήστε μου! Έχω ανάγκη από γης / Που αυτή μένει κλειστή και κλειδωμένη // Έτσι κι εγώ, μαθημένος όντας να σμικρύνω τα ιώτα και να μεγεθύνω τα όμικρον / Ένα ρήμα τώρα μηχανεύομαι· όπως ο διαρρήκτης το αντικλείδι του / Ένα ρήμα σε -άγω ή -άλλω ή -εύω / Κάτι που να σε σκοτεινιάζει από τη μία πλευρά εωσότου / Η άλλη σου φανεί. Ένα ρήμα μ' ελάχιστα φωνήεντα όμως / Πολλά σύμφωνα κατασκουριασμένα κάπα ή θήτα ή ταυ / Αγορασμένα σε συμπερτικές τιμές από τις αποθήκες του Άδη / Επειδή, από τέτοια μέρη ευκολότερα / Υπεισέρχεσαι σαν του Δαρείου το φάντασμα ζωντανούς και πεθαμένους να κατατρομάξεις // Εδώ βαρεία μουσική ας ακούγεται. Κι ανάλαφρα τα όρη ας / Μετατοπίζονται. Ωρα να δοκιμάσω το κλειδί. Λέω: καταρκυθμεύω / Εμφανίζεται μεταμφιεσμένη σε άνοιξη μία παράξενη αγριότητα / Με παντού βράχια κοφτά κι αιχμηρά θάμνα / Ύστερα πεδιάδες διάτρητες από Δίες κι Ερμήδες / Τέλος μία θάλασσα μονογή σαν την Ασία / Όλο φύκια σχιστά και ματόκλαδα Κίρκης // Ωστε λοιπόν, αυτό που λέγαμε "ουρανός" δεν είναι· "αγάπη" δεν· "αιώνιο" δεν· Δεν / Υπακούουν τα πράγματα στα ονόματά τους. Πλησιέστερα του σκοτωμού / Καλλιεργούνται οι ντάλιες. Κι ο βραδύς κυνηγός μ' αιθερίου θηράματα / Επιστρέφει κόσμου. Κι είναι πάντοτε —φευ— νωρίς. Αχ / Δεν υποψιαστήκαμε ποτέ πόσο υπονομευμένη από θεότητα είναι / Η γη· τί χρυσός ρόδου αέναου της χρειάζεται ν' αντισταθμίζει / Το κενό που αφήνουμε, όμηροι όλοι εμείς μίας άλλης διάρκειας / Που η σκία του νου μάς αποκρύπτει. Ας είναι // Φύλε συ που ακούς, ακούς της ευωδιάς των κίτρων / Τις μακρινές καμπάνες; Ξέρεις τις γωνιές του κήπου όπου / Εναποθέτει τα νεογνά του δειλινός ο αέρας; Ονειρεύτηκες / Ποτέ σου ένα καλοκαίρι απέραντο που να το τρέχεις / Μη γνωρίζοντας πια Ερινύες; Όχι. Νά γιατί καταρκυθμεύω / Που οι βαριές υποχωρούν αμπάρες τρίζοντας κι οι μεγάλες θύρες ανοίγονται / Στο φως του Ήλιου του Κρυπτού μία στιγμούλα, η φύση μας η τρίτη να φανερωθεί / Έχει συνέχεια. Δε θα την πω. Κανείς δεν παίρνει τα δωρεάν / Στον κακόν αγέρα ή που χάνεσαι ή που επακολουθεί γαλήνη // Αυτά στη γλώσσα τη δική μου. Κι άλλοι άλλα σ' άλλες. Αλλ' / Η αλήθεια μόνον έναντι θανάτου δίδεται», ELITIS, O. (2002), pp. 568-570.

hacia la trascendencia³⁴⁰, o bien los que ya en época más reciente aparecen en textos herméticos europeos de indudable influencia cabalística³⁴¹. A diferencia de todos ellos, sin embargo, el *catarkizmevo* elitiano, que a tantas especulaciones ha dado lugar, se construye por medio de un procedimiento que nos recuerda más que nunca a la Cábala de los nombres de Abraham Abulafia.

En efecto, tanto en su construcción —consciente y minuciosa, como puede observarse— como en sus resultados, hay mucho en la lógica de *catarkizmevo* que evoca el abulafiano «derramar la sangre de las lenguas». Ya no estamos ante el discurso profético de la naturaleza transcrito por el Poeta. Ahora el texto oracular —pues *catarkizmevo* implica también el retejer de un enigma, la producción de una ilegibilidad que suscita la *re-velación* del Sol Oculto o de cualquier realidad sagrada y trascendente— es forjado explícitamente por él con la pretensión de «desmagnetizar el infinito» reinscribiéndolo en la urdimbre del lenguaje. Lo que antes lograba *άδυσος* lo logrará ahora, de modo más explícito y espectacular, este verbo que va a implicar hasta límites insospechados al lector en la operación mágica y poética. Como en otras ocasiones, no se trata de un balbuceo primitivista o pueril que determine una regresión prelingüística; se trata de la *revirginización* de la propia lengua devolviéndola a sus materiales constitutivos y apartándola de la caída utilitaria de la comunicación. Así, su potencia primordial, asemántica, imitativa (*heliotrópica* en este caso: la capacidad de generar realidades o dirigir los conceptos y los objetos que nombra, como veíamos antes), es restaurada y permite acceder a las alturas del ámbito de la poesía o de la trascendencia. Como ocurre con el cosmos, con el cual mantiene una relación de plena identidad, la lengua es descompuesta y recompuesta de acuerdo con las leyes de lo poético³⁴², en una operación de carácter material y arquitectónico que configura un espaciamiento del espacio, a la vez construyendo una *zona de secreto* que refuerza y *re-vela* aquella a la que el poeta

³⁴⁰ Así, en el misticismo de las *hekalot*, el adepto había de presentar sellos con *onomata barbara* en su viaje celeste, cfr. BUSI, G. (2005), pp. 31-32; del mismo modo funcionaban los llamados *charaktes*, símbolos no verbales que Busi describe como habituales en el Mediterráneo de la Tardoantigüedad y que Elitis coloca —habiéndolos tomado de un fresco pompeyano que aparece en la parte opuesta de la página— en la portada del *Diario de un abril invisible* (cfr. ELITIS, O. (2002), p. 469): «I segni sui sigilli descritti negli *Hekalot* appartenevano verosimilmente alla grande famiglia dei simboli magici, chiamati convenzionalmente col termine greco *charaktes*, che sono attestati a partire dal II secolo. Diffusi in tutta l'area del Mediterraneo e del Vicino Oriente, questi intrecci di linee, che terminano quasi sempre con occhielli, compaiono su amuleti, incantesimi, e ricette magiche. / I *charaktes* venivano talvolta accostati come se si trattasse di segni alfabetici, anche se è chiaro che rimanevano privi di uno specifico valore semantico. La loro origine rimane oscura, ma è possibile che designassero anticamente poteri astrali e forse il tracciato di gruppi di stelle. In ogni caso, i loro contorni servivano a invocare forze sovrumane, che dovevano garantire il successo dell'operazione magica», BUSI, G. (2005), p. 32. Asimismo, en sectas gnósticas y cristianas, la pronunciación de un nombre divino sin significado franqueaba la entrada a los cielos, cfr. *Ibidem*, p. 33.

³⁴¹ Johann Reuchlin menciona alguno de estos nombres asemánticos como vía de avance en el ascenso de lo visible a lo invisible, cfr. REUCHLIN, J. (1995), pp. XVI-XVII.

³⁴² Cfr. CONNOLLY, D. (1997), p. 122.

dice pertenecer («Pertenezco a otra lengua y al Sol Oculto...») y practicando una grieta en la escena de la escritura con el fin de abrir a una doble comunicación con la alteridad. Además de retejer los velos que hacen posible, *re-trayéndolo* y difiriéndolo siempre más, ese espacio indecible de secreto o de primariedad que es el Sol Oculto, dejándonoslo ver en su invisibilidad, en su mismo *tener lugar sin lugar*, el verbo oscuro presenta en la historia de su producción y en la lógica de su uso algunas de las claves del proceso abulafiano de combinación de las letras hebreas y de creación de los nombres sagrados. Abulafia postula, en efecto, un «derramamiento de la sangre de las lenguas» que tendría lugar en la reducción a sus materiales mínimos —es decir, las letras— del texto hebreo de la Torá. El objeto es recuperar una suerte de lengua adánica antes de la lengua, un origen del origen (la lengua hebrea) que purifique por completo aun la escritura que es, ya, más pura que ninguna de las otras. Podemos intuir una pretensión semejante en el Elitis que se declara perteneciente a «otra lengua» y que trata de suscitar una respuesta de la tierra o bien una regeneración total del cosmos por medio de una palabra que a la vez emblematicé y conduzca a un punto cero de *revelabilidad* la lengua griega. Se diría un intento de recuperar el poder oriental, *reoriginante*, de una grecidad cifrada primordialmente en la lengua y oscurecida en los últimos tiempos por una *mundialatinización* que ya ha dejado señal en otros de sus poemas. Con *catarkizmevo*, término que pone de relieve la pura cáscara vacía de la escritura griega, la materialidad irreductible de un significante que no se deja traducir y representa, así, de modo perfecto, la *restancia* oriental del helenismo, Elitis logra proponer una nueva ilegibilidad griega que re-producirá la apertura del desplazamiento tropológico que reside en el mecanismo de toda poesía —tal como hemos visto hasta el momento— y expandirá una vez más, a causa de la *metaforicidad en abismo* que pone en marcha, la textualidad del cosmos. En cierto modo, la presencia sobre el tejido de la realidad del verbo *catarkizmevo* representa, como quería Abulafia, una suerte de llamada a la hermenéutica, a la búsqueda del Nombre, que reproduce el trazo escritural del enigma sobre el cuerpo que constituye la circuncisión (¿no existe una conexión entre este verbo que llama a poeta y lectores a adentrarse en lo poético y la quemadura del sol —Sol Oculto que se muestra en ella y nos llama a nuevas búsquedas e incursiones— que analizamos más arriba?)³⁴³. Pues, en efecto, Abulafia, por medio de esta lengua que es origen del origen —y que funcionará como potencial *reorigen* de toda realidad, por ello mismo—, no pretende reconstruir un sentido de las

³⁴³ «El “derramamiento de la sangre de las lenguas” a partir de la combinación exhaustiva de las letras corresponde, en la visión de Abulafia, a la purificación y santificación que se opera mediante el corte e inscripción del *Nombre* en el sexo masculino. Deconstruir, dislocar y desmembrar las setenta lenguas existentes, que provienen de la torre de Babel, para llegar a la lengua adánica representa, en esencia, su objetivo central. “Circuncidar el Texto”, hacerlo sangrar hasta encontrar en su *cuerpo* y, de manera concreta, en su *sexo*, la huella del Nombre», COHEN, E. (1999), p. 55.

Escrituras, como otros cabalistas o los intérpretes cristianos, sino «experimentar de nueva cuenta el acto inicial de la Escritura, circuncidándola. Hacerla sangrar recuperando así la marca de Dios inscrita en el cuerpo del Texto, de la misma forma en que el *brit milah*, el “pacto de la palabra”, hizo posible la sagrada comunión entre lo divino y lo humano»³⁴⁴. Sólo mediante la ruptura de la forma convencional de las palabras se puede alcanzar un nivel superior de conocimiento, es decir, el conocimiento del Nombre, situándose de regreso en el origen³⁴⁵. Desde allí, y gracias a los términos asemánticos logrados en la combinatoria de los materiales primordiales de la lengua, o bien a los propios nombres divinos —si es que existe alguna diferencia entre ambas categorías—, podremos generar un nuevo universo³⁴⁶ a causa de nuestro repentino dominio del *dibbur*, el discurso divino que sirvió para la primera Creación³⁴⁷. Incluso el receptor, como sucede aquí, puede llegar al conocimiento de Dios por medio de las nuevas palabras enigmáticas³⁴⁸. La hermenéutica no se detiene en el místico o el profeta, sino que se extiende también al lector, quien a su modo la prolonga experimentando su efecto de *desapropiación* y desplazamiento, de conmoción del *lugar* de lo real.

Así, la permutación, que en Elitis se presenta como el quehacer primordial del poeta («Así pues yo, habituado a acortar las iotas y alargar las ómicron»), y que tiene

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 57.

³⁴⁵ «Only by means of the murder of the languages, spilling of blood, can one attain to the knowledge of the Name, It seems that Abulafia refers here to the removal of the imaginary structure characteristic of conventional language. The “blood” of the languages apparently refers to the imaginative quality of language. If so, the breaking up of the accepted form corresponds to the purification of the intellect from the imagination, by means of philosophical recognition. This purification is achieved through letter combination, which returns the languages to their original state: seventy languages within one language, as it was during the era of Adam», IDEL, M. (1989), p. 27.

³⁴⁶ Dice Abulafia: «It is proper for those who walk on this path to produce on her behalf a new universe, a language and an understanding», *Ibidem*, p. 103, y más tarde: «In the future the Holy One, blessed be He, will reveal His Explicit Name to each and every one of the righteous in the world to come. By its means are created a new heaven and a new earth, in order that each and every one will be able to create a new universe», *Ibidem*, p. 104.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 106-107.

³⁴⁸ «La predicación responde así a una noción de la lectura y de la práctica místicas en las que el lector u oyente es capaz por sí mismo y sin la necesidad de conocer a fondo las implicaciones de sentido, de llegar a la experiencia de vislumbrar el rostro nominal de la divinidad. En esta dirección, Abulafia coincide con la idea agustiniana de que las palabras no sólo instan a aprender sino que conducen a una verdad interior; es decir, que existe la capacidad en el ser humano de experimentar la verdad del *nombre*. Desde esta óptica, todos y cada uno de los que siguen paso a paso la prescriptiva cabalística, independientemente de un saber “autorizado”, pueden tener acceso individual a la esfera de lo sagrado. Esta noción “no vertical” de la práctica mística conduce a Abulafia a pensar en la exégesis bíblica no precisamente como un método hermenéutico-interpretativo sino más bien como una praxis deconstructiva, para hablar en términos modernos, o como una tarea de desarticulación del sentido mismo. Deconstruir a la manera benjaminiana el lenguaje como instrumento de comunicación para convertirlo en un vehículo de iluminación. Y así, sólo desarticulando la forma referencial y representativa de las palabras puede llegarse al conocimiento del nombre de Dios que es, en última instancia, la única y verdadera gnosis», COHEN, E. (1999), pp. 54-55.

un matiz alquímico, técnico³⁴⁹ o arquitectónico («forjo ahora un verbo [...] un verbo con escasas vocales pero / Muchas consonantes totalmente oxidadas *capa* o *cita* o *taf*») que evoca de nuevo concepciones cabalísticas muy habituales³⁵⁰, tiene como objeto conducirnos de regreso (o bien re-producir) al espacio vacío previo a toda manifestación, al punto cero de la *revelabilidad* donde este u otros mundos se prometen en el hueco de la *significancia*. Retejiendo el *himen* de la escritura, la combinatoria poética nos devuelve al primer día de la Creación, o incluso antes: al abismo —recordemos «Tres veces la verdad»— en que Dios, cuyo papel en la lógica elitiana puede desempeñar cualquiera de nosotros, pero en especial el Poeta, está a punto de hacer nacer al mundo³⁵¹. Para ello es preciso, a la manera benjaminiana, desligar al lenguaje de sus adherencias comunicativas³⁵², despojarlo de la *significación*, para lograr esta regresión a una lengua primordial que no deja de ser griega. De ahí que la pronunciación del verbo oscuro, en su carencia de significado que inaugura un desplazamiento imaginal, una proliferación de escrituras en la *significancia* ateleológica y refractaria a la significación, genere una desapropiación de los valores utilitarios del lenguaje, que ya no se corresponde de modo transparente con los objetos del cosmos: «Así que aquello que llamábamos “cielo” no lo es; “amor” no; “eterno” no. No / Obedecen las cosas a sus nombres». Otra transparencia, la transparencia elitiana de una luz griega que no tiene dónde detenerse, que se reteje sin fin, se ha inaugurado en la referencia vacía de *catarkizmevo*, en la inmersión absoluta en un espaciamiento que evoca al de la muerte³⁵³. Crear y pronunciar este verbo equivale pues a situarse no sólo en la prehistoria de la lengua griega, como ha

³⁴⁹ La escritura poética se muestra pues aquí de modo más explícito acaso que en ningún otro lugar como una *máquina de trascendencia*. El carácter mecánico y *arti-ficial* de una poesía que pretende *indemnizar* lo natural se pone de manifiesto en el poema de manera especialmente llamativa.

³⁵⁰ «Il cabbalista agisce sulla materia dell'alfabeto con lo stesso spirito con cui l'alchimista tramuta i metalli, ricavando —attraverso successivi processi di raffinazione— elementi sempre più puri, e cioè significati sempre più profondi e assoluti. La medesima parola ebraica (*seraf*) indica del resto —e non a caso— l'atto di liberare il metallo dalle scorie (purificandolo e passandolo attraverso il fuoco) e l'operazione —o meglio l'arte— di unire, anagrammare e combinare le lettere», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXIX; cfr. también BUSI, G. (2005), p. 61.

³⁵¹ Lo cual equivale a la fusión con el Intelecto Agente preconizada por Abulafia como resultado de la permutación. En ambos casos profeta o Poeta se encuentran ante la posibilidad de reconfigurar el mundo de la misma manera en que han reconfigurado las letras.

³⁵² Podemos comparar esta idea con la que Blanchot manifiesta acerca de la negatividad del lenguaje de la literatura. Hablar sin decir nada es permitir al lenguaje y al mundo mantener la plenitud o mantenerse en el ser, pues el habla cotidiana de la comunicación sí es realmente negativa a este respecto, en la medida en que logra abolir el mundo en su decirlo, *sustituyendo* las cosas por sus designaciones, obliterando el ser de lo real, cfr. BRUNS, G. L. (1974), p. 201.

³⁵³ Este pasaje nos recuerda de hecho a otro de «El sueño de los valientes», en *Seis y un remordimientos por el cielo*, donde los personajes, mirando de frente al archiespaciamiento de la muerte, isomorfo del que establece e inaugura aquí el verbo oscuro, restablecían el nombre verdadero de las cosas: «recorrían con los ojos las estaciones para devolver a las cosas su verdadero nombre» («με το μάτι εγύριζαν τις εποχές, ν' αποδώσουν στα πράγματα το αληθινό τους όνομα»), ELITIS, O. (2002), p. 194.

dicho algún crítico, sino, con ello, y dado el carácter genesíaco de esta última, colocarse antes del nacimiento de las palabras, en una indecible anterioridad a lo fenoménico reproducida *en el interior de la escritura* bajo la lógica del *reorigen*. El poeta se establece de este modo en esa noche hölderliniana en que la poesía hace nacer el sol y el día en el interior del poema, y con ello deviene capaz de decir lo sagrado, de hacerlo incluso nacer; se convierte en un *nomoceta* platónico que habita el intersticio de la nada (ese hueco del espaciamiento o de la diferencia primordial que es *khora*) donde se originan las cosas del mundo en su nombramiento con palabras griegas, donde se originan las cosas del mundo *como* palabras griegas que han de conformar la textualidad del cosmos. La lengua y la escritura recuperan su valor y su poder, alejados ya del claroscuro de la significación y sometidos de nuevo a la pura *significancia*. De ahí que el verbo vacío aspire a repetir el gesto de la Creación, una creación imaginal que configurará un mundo segundo, *atópico*, espacio de la poesía o de la *#Topía* griega: «Digo: *catarkizmevo* / Se presenta disfrazada de primavera una extraña ferocidad / Con rocas quebradas y matas puntiagudas por todas partes / Después valles horadados por Zeus y Hermes / Finalmente un mar mudo como el Asia». Se trata de una *sobrenaturalidad* sintomáticamente perforada (como en una representación de la acumulación en abismo del *hiato* que representa el orden de la *significancia*) por la divinidad.

La conducción al vacío de la *revelabilidad* (*indecidido* entre una anterioridad y una posterioridad a lo real, como veremos) que ejerce pues esta combinatoria (el verbo es construido por medio de una serie de elecciones compositivas relatadas por el poema: «Un verbo en *–ago* o *–alo* o *–evo* [...] con escasas vocales pero / Muchas consonantes [...] *capa* o *cita* o *taf*») tiene que ver ante todo con un deseo de liberar la mente del significado y del pensamiento racional propios de las Luces y sustituirlos por la *significancia* y por una transparencia que no admite sombra o *telos* («algo que te oscurezca por un lado hasta que / Aparezca el otro», pues somos «rehenes todos de otra duración / que la sombra de la mente nos oculta») y por tanto obedece a las prescripciones de la expresividad griega. En el cortocircuito de la operación lógica del significado, la mente entra de pronto en contacto con lo Abierto —a través también de la sensación, que es el modo de contacto con una escritura reducida a pura materialidad— y abandona las constricciones del pensamiento racional para adherirse al territorio *atópico* y secundario de la imagen: abandona, digamos, el trayecto o la *metaforá* cumplidos entre *εἶδωλον* y *εἶδος* para extraviarse en el puro dominio de lo imaginal, de una imaginación cuya *metaforá* es constante y no transita hacia instancia alguna definitiva o superior³⁵⁴. Si el verbo *catarkizmevo* alude a algo

³⁵⁴ Así entienden algunos cabalistas la combinatoria. Por ejemplo, Judah al-Botini, discípulo de Abulafia, escribe: «[However], he who is an expert in this Way and who knows it, he who is agile and quick in its perfect execution —his soul expands and finds pleasure. [Such a person] releases thought

(la posibilidad de *re-velación* del Sol Oculto y, por consiguiente, de *otro mundo*), es a la propia necesidad de perseguir una alteridad que se vierte a través de su cáscara vacía sobre nuestra realidad, *espectralizándola* e induciéndonos a una búsqueda *más allá del lugar*. Como en el *heliotropismo* místico, la palabra enigmática tiene el efecto de descubrirnos habitando en una extranjería insoportable, y en consecuencia de movernos a un peregrinaje en busca de lo *imposible*³⁵⁵. Es eso, en realidad, a pesar de los sentidos rastreables en una combinatoria a posteriori que repasaremos enseguida —paralela a la combinatoria a priori que lo ha construido—, lo que *dice* el verbo en un nítido juego de alusividad-elusividad: lo *imposible*, un *imposible* conceptualizado en el Sol Oculto que se halla en la raíz de la prescripción de toda escritura —tal como vimos en el análisis dos capítulos atrás— y que no dejará de *re-traerse* sobre su superficie. Su valor performativo, que emblemiza la poesía en la medida en que *efectúa* su gesto primordial, es decir, la apertura incesante y sucesiva del *hiato* (de ahí su carencia de *telos* o significado), así como la multiplicación de la ilegibilidad irreductible a logos (la *construibilidad paralógica* de la grecidad, pues), se basa por consiguiente en el gesto griego de habitabilidad de lo humano: el exceso de la identidad y del *lugar* en la persecución de lo Otro. Pero ese Otro, Sol Oculto o *imposible* que es quien escribe y se escribe en los poemas (es la huella de un origen siempre anterior que prescribe la necesidad de la escritura para prolongar su *re-velación* y seguir ejerciendo su lógica de la ilegibilidad y el traspaso y se halla inscrita y re-producida en la enigmaticidad de *catarkizmevo*), se aleja siempre más dejándonos en el atrio del templo, en los umbrales de una contemplación total que no puede darse como experiencia por no existir esa dimensión trascendente en un *lugar* exterior a la escritura, sino que se limita a *darse a ver* exclusivamente en su *tener lugar* sobre la proliferación y el movimiento —transporte o *metaforá*— escenificados por el texto³⁵⁶. De ahí que el Sol Oculto

from the prison of the natural realm and raises it to the Divine realm. [Such a man's soul] expands and finds pleasure in this until it feels as if it has separated from the body», BLUMENTHAL, D. R. (1982), pp. 42-43.

³⁵⁵ La llamada Cábala cristiana se ha expresado de este modo respecto a los términos asemánticos del lenguaje angélico o mágico. Por ejemplo, Johann Reuchlin: «A questo scopo gli angeli nella loro clemenza hanno trovato spesso figure, caratteri, forme e parole e hanno proposto a noi mortali queste formule sconosciute e sorprendente, che non significano nulla secondo l'uso consueto della lingua ma che ci spingono, provocando la meraviglia della nostra ragione, alla ricerca assidua degli intelligibili, quindi alla loro venerazione e all'amore. In effetti quelle formule hanno un senso, non però secondo le regole umane ma secondo la volontà di Dio. [...] *Le parole prive di significato sono più efficaci dal punto di vista magico di quelle che ne hanno uno. Qualsiasi parola è efficace in magia in quanto è formata dalla voce di Dio, infatti ciò in cui la natura esercita anzitutto un potere magico altro non è che la voce di Dio*», REUCHLIN, J. (1995), p. 163.

³⁵⁶ De la misma manera, en la Cábala el conocimiento del Nombre de Dios conduce a un transitar por los cielos que no resulta sin embargo en una fusión con lo divino. Lejos de la identidad preconizada por otros misticismos, en la Cábala habitualmente se mantiene la alteridad irreductible de lo sagrado como espaciamento perpetuo. La combinatoria nos permite llegar, como mucho, ante el trono de Dios: «The one who possesses knowledge of the name is transformed into an angelic being

sólo nos ilumine por un instante, abriéndonos fugazmente a nuestra «tercera naturaleza» (a la *sobrenaturaleza* de una superrealidad que integre consciente e inconsciente), y se deje meramente atisbar como huella inmersa en una dialéctica simultánea entre ausencia y presencia que nunca se resuelve: «Y los pesados goznes ceden rechinando y las grandes puertas se abren / Por un instante a la luz del Sol Oculto para que nuestra tercera naturaleza se manifieste». Situado en el umbral gracias al espaciamiento operado por el verbo, que lo ha tomado prestado de la muerte (sus componentes son «comprados a precios de saldo en los almacenes de Hades»), el poeta se niega a decir más, retraza pues el enigma y la ocultación del secreto y reinaugura la *metaforicidad* griega que se origina en toda *revelabilidad*: «Hay más. No lo diré. Nadie acepta lo gratuito / En el temporal, o pereces, o sobreviene la calma // Esto en mi lengua. Y otros otras cosas en otras». Si la combinatoria nos ha conducido a un punto cero de donde ha surgido el propio verbo mágico y su acción cósmica, la pronunciación repetida de ese verbo, que instaura la realidad poética (lo hace incluso, o muy especialmente, para el lector, que asiste a la intersección del *otro sol* y la *otra lengua*, de la alteridad misma del *lugar*, con lo real, por medio de la palabra poética; un cruce que le obliga a reescribir leyendo gracias a la ilegibilidad de la palabra que se le propone, le libera de los pesos de la identidad y le somete también a la lógica del *hiato* y la *significancia*, a la temporalidad del instante y al imperio de la sensación: «Amigo, tú que escuchas, ¿escuchas las lejanas campanas / De las fragancias de los cidros? ¿Conoces los rincones del jardín donde / El aire del crepúsculo deposita a sus recién nacidos? ¿Has soñado / Alguna vez con un verano infinito que poder recorrer / Ignorante ya de las Erinias? No. Y es por eso que *catarkizmevo*»), nos conducirá a un nuevo espaciamiento, el archiespaciamiento de la muerte que ha de revelarnos la verdad. Regresamos, pues, al punto de partida, a la *stigmé* irreductible a logos que nos promete, como en «Tres veces la verdad», la construcción *poiética* e imaginal de la verdad; una verdad que no se dará sobre una lógica de la presencia, sino sobre el abismo de la *revelabilidad* inclausurable: «Pero / La verdad sólo se entrega a cambio de la muerte».

Con su «hay más. No lo diré», el poeta parece incitarnos a buscar por nosotros mismos los límites de la experiencia. ¿Cómo hacerlo sino ampliando los bordes del texto en una dialéctica de ilegibilidad-escritura como la que ha motivado su propio poema (y su entera obra, si lo tomamos por una poética)? En efecto, no se habla de unos límites estrictos del lenguaje. La presunta experiencia no es indecible, se diría incluso que, desencadenada por *catarkizmevo*, se circunscribe a un mecanismo lingüístico englobado en lo que venimos llamando *significancia*, que

and thus receives passage through the heavenly realms until his soul is bound to the throne», WOLFSON, E. R. (1994), p. 236.

tantas derivaciones tiene en otras dimensiones. El poeta simplemente no quiere *decirlo todo*. Fomenta pues la existencia de un nuevo enigma, una apertura que configura el texto a imagen y semejanza del propio neologismo: significante pero carente de un significado determinable en términos genealógicos o de clausura de sentido. El poema tiene una función preferentemente performativa: movernos a completarlo extendiendo las hebras de su textualidad, reproduciendo el gesto a la par sensorial y lingüístico de lectura imposible que lo ha desencadenado. Lo que para el Poeta —que mantiene sin embargo su privilegio ontológico y sacerdotal en tanto dispensador de lo sagrado o mediador imprescindible con la alteridad— ha representado el Sol Oculto con el que se halla en contacto (a él «pertenece»), es decir, la llamada a una representación irrealizable en la medida en que dicho sol no se encuentra determinado por una lógica de la presencia, ha de representarlo para el lector el producto de esa operación primera: el verbo griego —como griego es el Sol Oculto que pone en marcha con su retracción el traspaso de la *metaforicidad*— pero indescifrable *catarkizmevo*. Es en su recepción desconcertante donde reside todo el poder preformativo del poema. No es casual, a este respecto, que se trate de un verbo y no de un sustantivo: Elitis tematiza aquí una acción, un traspaso o un movimiento —que las letras griegas, por su mimetismo cratilista, han de desencadenar con su sola aparición—, y no la adecuación estática y presente de las palabras a un objeto.

Casi todos los críticos que se han enfrentado al poema han respondido a la llamada y han reescrito sin cesar en su intento por dilucidar lo que el término podía contener. El resultado ha sido el aparentemente deseado: ante la evidente imposibilidad de retirar el velo de su referencia, se han acumulado incontables *texturas*, antiguas y modernas pero siempre griegas, sobre él. En la multiplicación de estos velos, en la prolongación del espaciamiento de todo sentido que parece estar poniendo, desde el principio, en juego, en la expansión de la textualidad que su mera lectura crítica ha ocasionado, el proceso de *re-velación* de una alteridad, de ese algo que el verbo *debe de querer decir*, no ha hecho sino multiplicarse. Los numerosos artículos o epígrafes de libros dedicados a glosarlo —entre los cuales este mismo— son un perfecto ejemplo de lo que el poder performativo de *catarkizmevo* aspiraba a lograr. El sentido indecible que se oculta presuntamente tras él, el sol trascendente con el que el poeta se encuentra en contacto, se *re-traen* una y otra vez en las acepciones o palabras griegas que se amontonan, a veces sin orden, sobre su significante. Su impenetrabilidad se refuerza sin cesar, el espaciamiento crece y con él la superficie de *revelabilidad* donde se promete la irrupción de una verdad o un paraíso. La *significancia*, a su modo, se ha puesto en marcha allí donde acaso Elitis menos hubiera podido sospechar un comportamiento po(i)ético: en el discurso crítico.

David Connolly ha afirmado que es absurdo buscar algún significado para el verbo *catarkizmevo*. En su opinión se trata de una muestra de performatividad pura que aspira a desempeñar la misma función mágica que fórmulas de conjuro tales como *abracadabra*. Isomorfo en el desencadenamiento del instante de iluminación de la belleza, la naturaleza o lo insignificante (el punto, el amor; siempre según Connolly en el marco de *Las Elegías de Oxópetra*), lo entiende como una mera llave forjada para abrir las puertas a la otra realidad y permitir a quienes no hablan la lengua del Poeta que disfruten de la experiencia del *instante preciso*³⁵⁷. Asegura asimismo que es absurdo buscarle etimologías³⁵⁸. Y, sin embargo, con ser una opinión que me parece parcialmente acertada —en la medida en que resalta su voluntad de no significar sino lateralmente, de producir una apertura que, oscureciendo el pensamiento racional, ponga en marcha la imaginación o el pensamiento asociativo y tropológico *horizontal*—, considero que obvia, en este rechazo de una búsqueda de etimologías, el dato fundamental de que no se trata de un balbuceo glosolálico al estilo de los que se encuentran en el surrealismo o en el letrismo, sino de una construcción perfectamente gramatical que sin duda habrá conducido a no pocos lectores extranjeros primerizos a abrir el diccionario esperando encontrarla³⁵⁹. Por ello, es fundamental la combinatoria insoslayable que se encuentra en su origen y que se configura también, a posteriori, como su efecto más destacado. En ella parece basarse, a juzgar por la importancia que el poema le concede, su efectividad. Una efectividad puesta en duda por el mismo Connolly, que alude para demostrarlo al hecho de que tenga que ser la muerte quien proporcione la revelación de la verdad³⁶⁰. Sí admite en cambio el autor inglés que el término tiene un leve color presocrático que parece evocar estratos inaugurales de la lengua griega³⁶¹. Otros críticos, como Niki Jristodulu³⁶², han contradicho la equiparación con fórmulas mágicas universales como *abracadabra*³⁶³ y han resaltado la nítida construcción griega de la palabra, que ha de poseer algún valor. Se hace difícil, por lo demás, pensar en *catarkizmevo* como un mero juego verbal elitiano, a la luz no

³⁵⁷ «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 408.

³⁵⁸ La misma opinión encontramos en Dimitris Tsecuras, que cree que el único objetivo del verbo es anular la lógica y llevarnos por medio de un juego verbal al terreno de la poesía, cfr. TSECURAS, D. (1995-1996), pp. 187-188.

³⁵⁹ Connolly se refiere a este hecho en otro texto (CONNOLLY, D. (1997), pp. 128-129), pero no parece concederle mayor importancia. Reitera en él, de hecho, su opinión de que *catarkizmevo* tiene un valor exclusivamente pragmático y no connotativo o estético (*Ibidem*, p. 123).

³⁶⁰ David Connolly, «*Τα Ελεγεία της Οξώπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 409.

³⁶¹ CONNOLLY, D. (1997), p. 128.

³⁶² Cfr. JRISTODULU, N. M. (1998), p. 43.

³⁶³ Panayotis Nutsos ha rebatido explícitamente la propuesta de Connolly, cfr. NUTSOS, P. (1996), p. 307.

sólo de la declaración del *Pequeño Nautilo* que ya hemos mencionado («no juego con las palabras»), sino de la ritualidad que envuelve su pronunciación («Aquí que suene música grave. Y que livianos los montes / Se desplacen. Es hora de probar la llave»). Panayotis Nutsos ha querido ver en él, frente a Connolly o Tsecuras, un intento más serio de decir lo indecible, la inefabilidad a que se había referido con cierta frustración en el poema del mismo libro «La Pallida Morte» («Pero cómo con qué / Es posible que se manifieste lo “inefable”»³⁶⁴) y que declaraba ser accesible para el lenguaje de la naturaleza, pero no para el lenguaje humano. Por medio de este incremento de sentido, sugiere Nutsos, Elitis quiere conducirnos lateralmente (al modo de Heráclito «el oscuro», cuya frase acerca de Apolo como el dios que «ni dice ni oculta, sino que se manifiesta por señales» cita) hacia esa indecidibilidad, hacia el terreno de lo *imposible*³⁶⁵. Significar nada es también, aquí, significar la nada, *dar a ver heliotrópicamente* aquello que no se deja ver, obligarnos a dirigir la mirada hacia el espacio inconcebible adonde la dirige *catarkizmevo*. Pandelís Bucalas considera en este sentido que estamos ante una suerte de decepción de los nombres —la incapacidad de la *denominación* en terrenos pantanosos y superracionales del conocimiento— y una vuelta hacia la poesía como *poiesis* en un verbo que trata primordialmente de atrapar lo inconcebible³⁶⁶. Olvida, a mi juicio, el hecho fundamental de que, prácticamente desde el principio de su producción, como venimos viendo —al menos desde el *Axion Estí*—, Elitis ha rechazado el proceso teleológico de la significación para utilizar la lengua al modo de un entramado rizomático de *significancia* en que lo trascendente, lejos de ser *denominado*, es escenificado, re-producido *heliotrópicamente* en su *tener lugar* mismo y no en la alusión al (por otra parte imposible) *lugar* de su presencia. En este aspecto, *catarkizmevo* compendia a la perfección un impulso permanente de la poética elitiana.

Su pertenencia indiscutiblemente griega³⁶⁷ (con el característico prefijo *κατα-* y la clásica terminación verbal *-έω*, elegida según vimos entre otras varias) ha conducido, como acabo de decir, a buscarle etimologías, componentes léxicos diversos, rasgos diacrónicos o dialectales³⁶⁸, etc. Cabe resaltar, en cualquier caso, la

³⁶⁴ «Αλλά πώς με τί / Γίνεται τρόπο να φανερωθεί το “μη λεγόμενον”», ELITIS, O. (2002), pp. 558-559.

³⁶⁵ Cfr. NUTSOS, P. (1996), pp. 303-304.

³⁶⁶ Cfr. BUCALAS, P. (1991), pp. 377-378.

³⁶⁷ Que, sin embargo, es pertenencia a «otra lengua», el griego como otra lengua (acaso el griego del griego, que devuelva a la pureza primordial de sus meros materiales el idioma), o bien el griego como la *lengua otra* que dice la diferencia y, por tanto, produce la *revelabilidad* en que se promete el retorno de lo sagrado.

³⁶⁸ En la medida en que podría tratarse de una de esas producciones que hemos visto en que Elitis imita dialectos de época clásica poniendo el acento meramente en la apariencia visual y fónica del constructo.

doble presencia de la letra talismán ípsilon, así como la inclusión de las secuencias *-αρ-* y *-θυ-*, tan importantes en el poema gemelo «Tres veces la verdad». Ello hace pensar, antes que nada, en una nueva apelación al número (*αριθμός*) en combinación con el discurso y el ritmo (*ρυθμός*), como atributos principales de una *poiesis* efectiva. Sin embargo, se ha aludido a otras palabras como componentes o ecos fónicos y escriturales de la palabra-llave: *κατακυριεύω* (dominar, dominar otros mundos abatiendo puertas)³⁶⁹, *καταρτίζω* (constituir o formar), *καταρτύνω* (en clásico, preparar o disponer), *ρυθμίζω* (ritmar), *διευθετώ* (arreglar, ordenar), o *Κυθήρεια* (Citerea, advocación de Afrodita)³⁷⁰. La combinatoria a posteriori es, como vemos, inmensa, y abarca diversos estratos temporales y culturales del mundo griego. La escritura griega vuelve a operar como *punto exacto* desde el cual es posible recorrer suprahistóricamente el tiempo en todas direcciones (*catarkizmevo* actúa, pues, como una suerte de *aleph* borgiano que nos permite ver todas las derivaciones del helenismo simultáneamente, a través de una sencilla combinatoria que pone en pie de manera efectiva una forma de la transparencia). Anula la linealidad de la historia para sustituirla por su propia temporalidad cimentada en el devenir. Así, el verbo *catarkizmevo* puede pertenecer, como han dicho algunos autores, a la prehistoria de la lengua, adonde Elitis se sitúa como nomómeta o creador con acceso, desde el presente, a sus fundamentos temporales. No olvidemos sus afirmaciones acerca de la inmediatez entre un verso de Píndaro y uno suyo como etapas intercambiables de la historia de la lengua. Las etimologías y la combinatoria, no obstante, no terminan aquí. Elena Cutrianu ha aludido al prefijo *κατα-* como la referencia a una inmersión en el inconsciente³⁷¹, mientras que Andreas Belesinís³⁷² y Panayotis Nutsos han aportado la que me parece más importante: *άρκυσ*, red o trampa para cazar. Si bien David Connolly afirma que lo único que pretende cazar esa red es a los propios críticos incautos³⁷³, no podemos negar que la encontramos en múltiples referencias de Elitis a la escritura o las formas del *hiato*, desde el propio apellido de María Nefeli (que en griego clásico significa «trampa para pájaros»), hasta el cuadro alfabético que encabeza el volumen de ensayos *En blanco* (donde se puede leer *άρρα φωτός*, «caza de luz», si segmentamos el texto de determinada manera), pasando por el mismo acróstico combinatorio *Αλγπεύς*, que ya aludía a la poesía como una caza del dolor. La red podría aludir, asimismo, al entramado textual que Elitis pretende expandir por medio de la combinatoria propuesta en «Verbo, el Oscuro» y que sin

³⁶⁹ JRISTODULU, N. M. (1998), p. 44.

³⁷⁰ Todas estas interpretaciones las ha aportado Pandelis Bucalas, que piensa que el verbo dice la capacidad de la pareja poesía-amor para abrir y fecundar la tierra, cfr. BUCALAS, P. (1991), p. 379.

³⁷¹ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 302.

³⁷² BELESINIS, A. (1999), p. 188.

³⁷³ Cfr. CONNOLLY, D. (1997), p. 129.

duda habría de atrapar *heliotrópicamente* el absoluto, de modo más efectivo que cualquier intento de descripción o *designación*. Esa parece ser la caza poética que se nos propone, la pretensión performativa del verbo inscrita en su mismo significado suspendido, en una reproducción extremadamente hábil del pliegue constante entre forma y contenido, entre estructura y tema, que rige la poética elitiana comprometiendo toda operación crítica tradicional. La palabra —o, más bien, la *significancia* que inaugura, el espacio blanco de *revelabilidad* que funda y que contiene— sirve por consiguiente como trampa para el absoluto, reduplicando algunas referencias a la caza en el mismo poema («Y el tardo cazador torna con presas / De un mundo etéreo»). Nutsos ha propuesto incluso, de modo acaso demasiado estrecho, una etimología completa: *κατά-άρκως-θμεύω*, que lo haría equivaler al verbo que aparece más arriba, *μηχανεύομαι* (forjar, tramar o maquinar), y por tanto dejaría su significado en algo así como «inventó modos de atrapar las presas del mundo etéreo o de lo celeste, o de abrir la opacidad de la tierra sellada»³⁷⁴. Resulta interesante, en cualquier caso, el componente maquinal que, contra lo que pudiera pensarse, se halla implícito en el procedimiento (no podemos obviar la *μηχανή* inserta en *μηχανεύομαι*), y que nos remite de inmediato a la afirmación programática de «Crónica de una década» en que Elitis afirmaba que la poesía es «un mecanismo que desmecaniza al hombre y sus relaciones con las cosas»³⁷⁵. En esta aparente paradoja reside todo el potencial *indemnizador* y *autoinmunizador* de la poesía como *arti-ficio* que produce o convoca una *sobrenaturaleza*. Es eso lo que parece latir en las entrañas de un verbo que actúa una y otra vez, que es *mecánicamente* iterable, y cuya composición a base de consonantes oxidadas, es decir, de metales comprados a la muerte, parece acentuar su condición de máquina encargada de atrapar lo totalmente Otro o, mejor aún, de producirlo. De este modo, lo que pretende ser una desmecanización del lenguaje cotidiano, una suerte de *reindemnización* del griego como lengua total y sagrada, opera por medio de un procedimiento *autoinmunitario* que la construye desde presupuestos netamente *maquinales*. Así, la máquina de *catarkizmevo*, con sus irradiaciones combinatorias que la crítica ha hecho proliferar, según vemos, *revirginiza* el mundo recomponiendo el *himen* de la escritura griega y nos sitúa ante el desierto previo a una nueva creación, ante el desierto mesiánico de la espera del adviento de un dios. Funciona, al igual que todo poema en Elitis —al igual que todo poema moderno, en cierto modo—, como *máquina de trascendencia*. Entendida esta última como blanco o *hiato* de *revelabilidad*, nada mejor que el comienzo del siguiente poema en el libro

³⁷⁴ Cfr. NUTSOS, P. (1996), p. 304.

³⁷⁵ «Ένας μηχανισμός είναι η Ποίηση, που απομηχανοποιεί τον άνθρωπο και τις σχέσεις του με τα πράγματα», ELITIS, O. (2000), p. 328.

Las Elegías de Oxópetra, «El último de los sábados», para atestiguar su éxito: «Sssh... nada ya; nada blanco o liso nada ya / Embriagador, melodioso, nada; ninguna nube iluminada / Por detrás ni compañía de hombre siquiera»³⁷⁶. Sobre ese vacío ha de irrumpir la muerte y su interminable ciclo de espaciamentos.

3.1.4.3. *Ípsilon. La letra más griega*

En este paralelismo entre las teorías y prácticas de la Cábala y la reflexión lingüística y escritural de Elitis, no podemos dejar de aludir al valor que una sola letra, la ípsilon, parece tener para este último. ¿Por qué la ípsilon es la letra más griega? ¿Se manifiesta de algún modo este hecho en su poesía?

En realidad, la ípsilon, gracias a su dimensión visual y a su empleo, se convierte no sólo en un emblema del poder intersticial de la escritura, sino en un isomorfo más de las figuras del *hiato*. Es la clave de algunos procedimientos combinatorios —por ejemplo, el de *άδυσος*, donde introduce un intercambio y una apertura entre la identidad y lo otro—, la instancia de una comunicación con lo trascendente y, sobre todo, la marca o la escansión de una diferencia. Según Mijalis Copidakis³⁷⁷, lo que la convierte precisamente en «la más griega» es su condición de *restancia* oriental en el interior del alfabeto latino, donde fue injertada con el fin de poder transcribir gran número de palabras griegas. Su nombre en muchas lenguas —entre las cuales la nuestra—, «i griega», sigue testimoniando una conciencia de elemento a la vez inserto y marginal en el sistema de las lenguas europeas, una pertenencia problemática que representa a la perfección lo que sucede con Grecia y, a su modo, con la poesía en la modernidad occidental. La i griega (y) desencaja y desapropia los alfabetos europeos, los remite a la imposible traducción del *συν*, a la irreductibilidad de un elemento oriental que sigue conspirando contra el cierre total del esquema de las Luces y la *mundialatinización*. La ípsilon es un factor de resistencia a la voracidad del logos, el punto de construcción de una *paralogicidad* que evoca la transparencia y la configuración *atópica* de Grecia. Toda la escritura griega como *(no) lugar* de la diferencia, pues, se halla compendiada y quintaesenciada en esta sola letra.

Formalmente, la ípsilon establece una serie de analogías interesantes. Es, por una parte, «un ánfora», el ámbito de recepción y reemisión de un vacío, el continente pues de la nada que, como en «Tres veces la verdad», puede ser el abismo en que se

³⁷⁶ «Σσςσ... πια τίποτε· τίποτε άσπρο ή λείο πια τίποτε / Μεθυστικό, μελωδικό, τίποτε· κανένα φωτισμένο από το πίσω μέρος / Νέφος ή συντροφιά του ανθρώπου έστω», ELITIS, O. (2002), p. 570.

³⁷⁷ Cfr. COPIDAKIS, M. S. (1991), p. 773.

(re)originen el paraíso o la trascendencia. Desde este punto de vista, su paralelismo con los términos asemánticos, escrituras vaciadas de contenido determinable, es total: en ambos casos se dibuja, sobre una estructura relativamente sólida, una abertura por la que puede entrar (o salir) el espíritu o la trascendencia. No podemos dejar tampoco de pensar, en tanto es ánfora o vasija, en otra figura intersticial del *hiato*, las muchachas, que según hemos leído en el *Axion Estí*, son «las vasijas de los misterios», un recipiente de la alteridad que nos abre a ella —y que re-produce, en la ocultación, el secreto o la enigmaticidad—. La ípsilon se asemeja —hablo siempre de la minúscula— a una trampa o cepo dispuesta a capturar el absoluto u ofrecerle al menos una cavidad *heliotrópica* en que *darse a ver*. A diferencia de otras letras (como la épsilon), su abertura se dirige además hacia arriba, hacia las alturas de una trascendencia que es posible introducir como abismo de escansión del sentido, como diferencia fundante o espaciamiento primordial, en el seno de la escritura griega. En ese aspecto puede compararse, además, a instancias intersticiales entre lo celeste o lo terrestre como el *ónfalos* (hay algo en la forma de la ípsilon de umbilical y, por tanto, también de originario) —lo cual vuelve a equipararla a la misma Grecia— o el árbol de luz³⁷⁸, en la medida en que puede figurar una doble antena o una ramificación tendida *a la caza* de las señales de lo superior con el objeto de comunicar los dos ámbitos. La ípsilon se identifica de este modo con la poesía, el velo, el *himen* (es la inicial de esta palabra en griego, *υμένας*, así como del verbo «tejer», *υφαίνω*, y del sustantivo «tejido», *ύφασμα*, que remite inequívocamente a «texto»), en la medida en que representa una *mediaticidad* y una suspensión inagotables. Tendida entre el griego y las lenguas occidentales, se sitúa asimismo entre el grupo de las vocales y las consonantes (es la única vocal que puede funcionar como consonante en determinadas posiciones, en concreto representando el fonema fricativo labiodental sordo, también representado por la letra *φ*), y parece encontrarse, en opinión de Elitis, entre lo ideográfico y lo fonético, deconstruyendo la propia cerrazón fonocéntrica del alfabeto griego como sistema perfecto de expresión de la metafísica y resaltando, en consecuencia, el valor diferencial de la propia escritura. Su paralelismo simbólico y formal con la *bet* hebrea, letra clave, como veremos, para la Cábala en esa lengua, determina asimismo su suspensión y su apertura a lo otro —lo otro del discurso, lo otro de la grecidad, la grecidad como lo otro— como una inflexión judía en el núcleo mismo del pensamiento griego de Elitis: «lo más griego» es precisamente aquello que introduce lo judío en el seno de la reflexión sobre la grecidad; toda búsqueda de la identidad propia del helenismo, por consiguiente, ha

³⁷⁸ La ípsilon mayúscula tiene inequívocamente forma de árbol. Un diagrama del cabalista Moisés Cordovero, en que la letra hebrea *he* se dibuja como el árbol sefirótico, es decir, como la instancia que comunica por sí misma las alturas de la divinidad con la Creación y la inmanencia, puede recordarnos esta lógica intersticial de la letra como árbol de luz, cfr. BUSI, G. (2005), p. 392.

de ser una búsqueda más allá de la identidad, un exceso de sí que también se traza en la introducción de una suerte de restancia inabsorbible, un vacío —el vacío interior de la ípsilon— que impide la clausura del círculo, en el interior del ser. Mediadora asimismo entre tierra y cielo, entre inmanencia y trascendencia —cuyo juego de interpenetraciones parece emblematizar—, la ípsilon dibuja, tanto en su interior como en su comportamiento espaciador dentro del discurso, el *hiato* de la *revelabilidad* en que la poética elitiana espera el advenimiento de un dios. De este modo, no pertenece tampoco plenamente al ámbito de lo material o lo terreno: su comunicación con el misterio, su alusión *heliotrópica* a lo trascendente, confieren asimismo a todo el alfabeto un valor a la par corpóreo y espiritual, un carácter sagrado y religioso. Este simbolismo —que en Elitis trasciende esa mera dimensión, como veremos, para entrar en el territorio de lo performativo—, sin embargo, no es nuevo. Ya en la Antigüedad, la ípsilon representaba ideográficamente un *entre*: siempre en mayúscula, figuraba la encrucijada moral (o más bien trivial) entre los caminos del vicio o de la virtud, una disyuntiva ante la que se situaba todo iniciado pitagórico, que debía elegir entre una de las dos vías. En el cristianismo persistió esta alegoría —una de las ramas, la del vicio, era corta y amplia; la otra, la de la virtud, era por el contrario larga, estrecha y sinuosa—. Pero el *cruzamiento* no se detiene ahí: para Pitágoras, además de la vida del hombre enfrentada al dilema entre el vicio y la virtud, la ípsilon representaba también la unidad entre cuerpo y alma —la suspensión entre lo terrenal y lo espiritual, pues—, así como el conjunto del alfabeto (un solo tronco dividido en vocales y consonantes) e incluso la totalidad del universo. Constituía, en suma, «la letra filosófica» que aglutinaba valores y conceptos en su doble dimensión ideográfica y fonética³⁷⁹. Las valencias asociadas a la intersticialidad y la mediación se acumulan, pues, desde muy antiguo.

Resultan llamativas las coincidencias que como letra emblemática de lo nacional o lo colectivo pueden establecerse entre la ípsilon griega de Elitis y la *bet* judía. Incluso su forma, con un leve giro de noventa grados, es similar: un semicírculo o tres trazos que se abren por una sola de las direcciones del espacio: ב / v. Para la especulación judía y, en especial, para la Cábala, la *bet* es, ante todo, la letra con que comienza la Torá, en la expresión *be-re'sit* («al principio»). Se entiende, por lo tanto, como lo entiende Elitis, que ha de haber alguna relación entre su aspecto visual y esta cualidad fundante de la textualidad sagrada y de la Creación. Las especulaciones al respecto, en el género de los alfabetos, son incontables. La *bet*,

³⁷⁹ Sobre los simbolismos pitagóricos, cfr. COPIDAKIS, M. S. (1991), p. 772 y DRUCKER, J. (1995), p. 64.

cuyo nombre significa «casa»³⁸⁰, inaugura el discurso, le da una morada —su forma gráfica puede recordar a un edificio abierto por un costado— en lo trascendente (que es donde se asienta como primera letra del Texto sagrado), y hace partir la linealidad y la temporalidad de la palabra —y, acaso, de la historia teleológicamente dirigida a la reintegración mesiánica— gracias a su abertura en el sentido de la escritura. La ípsilon griega posee una importancia semejante en una hipotética *economía de la salvación* atribuible al helenismo, pero actúa de modo prácticamente opuesto —en el sentido, diríamos, de su propia abertura—: en lugar de inaugurar la sucesividad del discurso, la disloca expandiendo su espacio más allá de la línea, obligando a la escritura a salir de la mera linealidad fonocéntrica que equivale a la teleología de la historia o acogiendo la alteridad en el interior de la palabra. Es isomorfa del instante que escande la horizontalidad del tiempo mensurable por medio de una intervención vertical. Quiebra asimismo, como el *hiato*, toda forma de opacidad, e impide, con el vacío inabsorbible que intercala, cualquier cierre del discurso sobre una identidad omniabarcadora y, por supuesto, sobre un sentido. Lo que en la Cábala es una tarea creacional de la Escritura, que funda incluso el espacio y el tiempo³⁸¹, en Elitis —donde la escritura también precede a lo real, o lo configura— es la posibilidad incesante de un *reorigen*, de una interrupción del curso de las cosas que haga repartir el mundo —que lo re-genere— en cualquier dirección. En ambos casos, sin embargo, existe la abertura, la posibilidad de lo inesperado —es acaso a través del hueco de la ípsilon por donde la escritura griega imita lo *imposible*— que deja entrar lo Otro y propicia que siempre quede algo por jugar, que se pueda escribir aún para tratar en vano de tapar el hueco y cerrar el círculo³⁸². Ese hueco es el hueco de la *revelabilidad*, el ámbito y el tiempo, para los judíos, de la espera del Mesías, el *lugar*

³⁸⁰ Así se hace notar en el *Alfabeto de Rabí Aqiva*, donde se dice que con la *bet* ha creado Dios el mundo, lo ha bendecido y lo arruinará. Ella es la llave de la existencia, cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), pp. 104-105.

³⁸¹ Cfr. BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXVI.

³⁸² «Casi al final del desfile de las consonantes, el *Zohar*, por boca de Dios, elige la letra perfecta para dar comienzo al acto de actos: la *bet* (ב) de *bereshit* (“En el principio”), segunda consonante del alfabeto hebreo, se configura así como un soporte del mundo, como la estructura que apunala el despliegue creativo de una divinidad que, de ahora en adelante, se mostrará ante el hombre como una “casa abierta” y como la arquitectura de una letra cuya configuración icónica apunta a los cuatro puntos cardinales así como al eje básico y universal; lo alto, lo bajo. En este diseño geométrico se *traduce*, en el sentido benjaminiano del término (entiéndase la traducción como la imposibilidad misma de traducir), el impulso primario de Dios al querer dar forma al universo; y en el aliento que aspira a la perfección, Él encuentra una figura precisa para desplegarse al tiempo que se mantiene alejado del hombre. En sus tres líneas (de la *bet*) se concreta lo que podría llamarse su entramado sólido; pero a través de la apertura de la letra *bet*, Dios y su verdad se dejan, a un tiempo, escapar. La apertura es sin duda libertad y respiro aunque, del mismo modo, esa rendija por donde se filtra la luz puede conducir a la incertidumbre, al destierro: el espacio y el tiempo por donde ciertamente puede aparecer de manera inesperada, como diría Benjamín en sus *Tesis de Filosofía de la Historia*, la figura del Mesías, el cumplimiento final de la Verdad, pero también el vacío por donde se cuela, sin aviso, lo siniestro, ese *sacer* que se sitúa más allá de todo alcance humano y que, en el fondo, no puede ni podrá ser nunca visto ni tocado», COHEN, E. (1999), pp. 65-66.

sin lugar donde ha de darse la revelación. Del mismo modo, para Elitis, es la promesa del milagro, la *atopía* donde *tiene lugar* la promesa *heliotrópica* de lo sagrado, inscrita se diría sobre las paredes internas de la letra ípsilon.

Su importancia se remarca sin embargo en la combinatoria. Allí introduce el gesto verdaderamente griego de la intersticialidad y el exceso. Y ello entre otras cosas porque, en tanto ánfora, se identifica con la justicia ática, con la centralidad onfálica de lo Egeo cuya prescripción estética se deja ver tanto en las vasijas antiguas como en los contemporáneos cántaros (*υδρία*, con ípsilon inicial, puede hacer referencia a ambos) moldeados por el pueblo. Mijalis Copidakis ha destacado cómo esta misma palabra, *υδρία*, fue empleada por Sikelianós en su traducción de la célebre «Ode on a Grecian urn» de Keats («Σε μία Ελληνική υδρία»), donde leemos un verso clave desde este punto de vista: «O Attic shape! Fair attitude!»³⁸³. La forma perfecta, la estética propia del *punto exacto* imbuida de implicaciones morales, se tematiza ya en este texto que podemos considerar sin duda reapropiado por Elitis para construir su apreciación de la ípsilon, que es la urna misma inserta en la escritura como muestra de exactitud, pureza y diferencia griega. De ahí que la ípsilon desempeñe un papel fundamental en la más importante combinatoria practicada por Elitis: la que le llevó a construir su propio pseudónimo. Apellidado de nacimiento Alepudelis, Elitis quiso encontrar un *nom de plume* que alejara toda alusión a la empresa de jabones de su familia, cuyos beneficios, por otra parte, ayudaron toda su vida a mantenerlo. El objetivo era desligar de la manera más completa posible su quehacer poético de toda actividad utilitaria y mercantilista. Definirse, incluso, contra ella. De este modo, una combinatoria en que la ípsilon iba a desempeñar un papel fundamental como marca de la diferencia, de la poesía y de la grecidad auténtica —la que pone en contacto con la alteridad o abre la hendidura del *hiato*— gobernaría toda su obra desde los años treinta. Ya hemos visto cómo aplicando procedimientos de isopsefia o gematria el pseudónimo de Elitis nos arroja siempre el número siete, remarcando la importancia de su composición escritural. Resulta en cualquier caso muy significativo que el nombre *propio* que habría de figurar como firma en todos sus escritos, el que de algún modo fundaba su propio discurso desde sus primeras publicaciones, presentara ya una suerte de compendio de las operaciones alfabéticas que iban a regir toda su producción. Una poética elitiana, la que hemos venido repasando hasta aquí a través de las figuras del *hiato*, se escenifica ya en este término.

Elitis aborda una deconstrucción del nombre propio desde el momento mismo en que elige un *pseudónimo*, un nombre falso, un nombre que no es en absoluto propio, para bautizarse. Pero no sólo eso: su construcción por medio de una serie de

³⁸³ Cfr. COPIDAKIS, M. S. (1991), p. 773.

componentes primordiales de la lengua griega lo inserta de modo claro en un sistema de diferencias que para Jacques Derrida engloba, pese a sus pretensiones de unicidad, a todo nombre propio³⁸⁴. El espaciamento, la cesura fundamental que esponja todo nombre y deja entrar lo otro en su ámbito, aparece tematizado de manera especial en la presencia central de la ípsilon. Ella se erige en el gozne³⁸⁵ que divide las dos mitades de la vida³⁸⁶, el idealismo y el utilitarismo, construyendo la poesía y la grecidad sobre el filo de su diferencia y su (des)articulación. Así, en esta *desapropiación* del nombre propio, el yo del poeta sufre un doble proceso: por una parte es absorbido por la circulación omniabarcadora de la escritura griega —que lo inscribirá en su urdimbre del modo más palpable en los anagramas del *Axion Esti*—, y por otra pasa a emblematizar en su misma persona el poder de esa escritura y del gesto estético griego; es el Poeta que representa casi corporalmente (la escansión de la intersticialidad que funda toda poesía está inscrita en su interior, en la fisicidad de las letras de su nombre, como una circu(i)ncisión que lo llamara a la operación mediadora y desapropiante de lo poético) la fuerza de la poeticidad, y puede difundirla refundando sus condiciones de posibilidad, abriendo la realidad a sus otros, al tránsito de la *significancia*, cuando lo desee, como demuestra «Verbo, el Oscuro». La creación del pseudónimo siguió un proceso consciente de ensamblaje que otorgó a la ípsilon el papel principal de ligazón entre dos ámbitos de la realidad cuya oposición viene a dinamitarse en esta suerte de dialéctica del exceso, y no de la fusión, que representa la «letra más griega». Según ha explicado Mario Vitti, probablemente tras recibir una confesión al respecto del propio autor, el pseudónimo *Ελύτης* se compone en efecto de la sílaba ΕΛ —que hemos encontrado incluso aislada en el anagrama de María Nefeli— más la terminación *-ήτης* o *-ίτης* que suelen indicar, nombres de profesiones la primera (actividad utilitaria o asociada a lo monetario, como en *ιδιοκτήτης*, propietario, o *κυβερνήτης*, comandante o gobernante), apellidos o procedencias geográficas la segunda (como en el apellido *Πολίτης* o en el gentilicio *αθωνίτης*, atonita): determinaciones en todo caso de identidad a partir de hechos como la genealogía personal, la actividad económica realizada, o bien la pertenencia geográfica. Elitis trata de dinamitar, con una ípsilon que hace sonar igual el sufijo pero introduce un elemento de sorpresa, de

³⁸⁴ Sobre la imposibilidad de lo propio en el nombre propio, cfr. DERRIDA, J. (1971), p. 121.

³⁸⁵ De letra-gozne podemos calificar también a la ípsilon en otros términos clave de la combinatoria elitiana, sobre todo en las dos principales «palabras que desmagnetizan el infinito» (una desmagnetización que parece corresponder en no poca medida a esta letra): *άδυσος* y *καταρκυθμενω*, donde se encuentran, como en *Ελύτης*, casi en el centro del vocablo.

³⁸⁶ Cabe citar aquí el poema de Hölderlin «Mitad de la vida» («Halfte des Lebens»), de Hölderlin, que Andrea Mecacci ha analizado magníficamente en términos precisamente de cesura, la que se produce entre la serenidad de un platonismo que se deja atrás y la promesa de *construibilidad* futura. La poesía se asienta en ese terreno intermedio, sobre una tensión irresuelta de contrarios, en un fluir de los tiempos, cfr. MECACCI, A. (2002), p. 132.

impropiedad —ante todo, de diferencia—, esa determinación de la identidad sobre aspectos utilitarios o particulares. La suya como poeta, por el contrario, se asienta sobre la gratuidad de una combinatoria griega que, lo hemos visto ya, conduce mucho más lejos que el mercantilismo o el encastillamiento sobre la propia personalidad recibida. Todo lo griego se aglutina pues en esa *ípsilon* que transforma los gentilicios parciales escritos con *iota* en una suerte de gentilicio panhelénico, la pertenencia a una *atopía* trascendental que podemos identificar con la comunidad mística, estética y lingüística del helenismo. La primera sílaba, sin embargo, incita a su vez a una combinatoria que hemos visto en otras ocasiones: remite a las instancias ideales (si bien también intersticiales) de Grecia (*Ελλάδα*), Helena (*Ελένη*), la libertad (*ελευθερία*)³⁸⁷, la esperanza (*ελπίδα*), e incluso el mismo nombre del poeta favorito del autor en su juventud, Paul Éluard (y, por consiguiente, la idealidad de la poesía)³⁸⁸. La *ípsilon* vuelve a suspenderse, por tanto, como en Pitágoras, entre lo terrenal y lo espiritual, entre el alma y el cuerpo, como marca y escansión de un dualismo que, sin embargo, no resulta en ella dialectizado con el fin de convertirlo en un monismo: la *ípsilon* marca por el contrario una lógica de la huella o de la diferencia que se limita a (des)articular la oposición extrayéndola hacia territorios nuevos, sacándola de sí y sometiénola al exceso de una *metaforicidad* que tiende a dinamitarla en un juego incontenible de planos donde la escritura —emblemática por la *ípsilon*— tiene siempre la última palabra. La «letra más griega» resulta más que nunca el *himen* que mantiene en un contacto tenso e irresoluble las dos dimensiones de lo ideal y lo material para construir las a ambas, sobre su membrana convertida en pantalla de proyecciones o refracciones, en espejo doble, como *εἶδωλα*, imágenes secundarias e invertidas, recompuestas al modo del poema «Through the mirror» como mundos alternativos e integrados en un nivel distinto, *atópico*, de realidad³⁸⁹. La poesía abre y virtualiza, pues, y la *ípsilon* que la representa disloca,

³⁸⁷ En el «Comentario al *Axion Estí*» reconoce estas adscripciones vinculadas a su pseudónimo: «La Λ y la Ε encajan a la vez en Ελευθερία y en Ελλάδα (y, por un extraño juego, también en el poeta que se supone que nace a la vez que Grecia y la lengua, en el “Génesis”, Ελύτης)» («Το Λ και το Ε ταιριάζουν παράλληλα και στην Ελευθερία και στην Ελλάδα (και από ένα παράξενο παιχνίδι, και στον ποιητή που υποτίθεται ότι γεννιέται μαζί με την Ελλάδα και τη γλώσσα, στη “Γένεσι” Ε Λ ύτης)», KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 54.

³⁸⁸ Para todas estas informaciones, cfr. VITTI, M. (2000), pp. 18-19.

³⁸⁹ Sobre la cesura y el mundo en el mundo en la poesía de Hölderlin, ha dicho Andrea Mecacci: «La cesura rappresenta pertanto la legge capace di misurare nel trasporto tragico l’alternanza tra sentimento e ragione, tra pensiero e passione. Occorre una logica poetica: la poesia, che mette in moto tutte le facoltà dell’uomo, deve raccordarle in un’unità di senso; questa pluralità raccolta in un prodotto estetico unitario è un ritmo, il divenire stesso della *poiesis*, riformulazione mitopoietica dell’εν διαφέρον εαυτώ, l’“uno scisso in se stesso” [...]. La cesura si pone come lo spiraglio che equilibra la dimensione aorgica nel cuore stesso dell’organico, ma non pacificamente. Essa infatti rappresenta la consapevolezza definitiva che la dicibilità del tutto risiede nella sua frattura, nel suo dolore: all’interno dell’opera vive una contropinta che non esaurisce mai il mondo artisticamente, ma che lo riapre in continuazione miticamente, un “mondo nel mondo”», MECACCI, A. (2006), p. 76.

espectraliza tanto lo terrenal como lo ideal, lo consciente y lo inconsciente, para hacer del universo un conglomerado de *texturas* imaginales en ninguna de las cuales puede detenerse definitivamente la circulación metafórica o significativa. Equivale, en este sentido, al instante, al mediodía, al *punto exacto*, a la sensación, al blanco, a la misma escritura. Su importancia primordial en la configuración del pseudónimo del poeta, en su *capacidad de acción*, se aprecia en el pasaje de los anagramas del *Axion Estí*. Si otras palabras eran reconstruidas desde una lógica ideográfica, como vimos, algo ha de querer decir la colocación de la ípsilon en primer lugar en el anagrama del nombre Elitis, que por lo demás mantiene su orden perfecto, como si sólo esta letra, la más griega, hubiera sido desplazada con el fin de remarcar el poder de la escritura en este ámbito del inconsciente y la superrealidad: YEATHΣ.

Una anécdota a la que ya he hecho alusión pone aún más claramente de manifiesto que el poeta no jugaba con las palabras y que el poder de la letra en su obra trascendía con mucho el mero letrismo o la estetización de la escritura: en su visita a España tras la concesión del Nobel, en el año 1980, un grupo de grecistas españoles encargados de recibirle le entregaron una traducción del *Canto heroico y fúnebre* que habían preparado meses antes. Elitis agarró el libro, vio la transcripción de su pseudónimo tal como yo vengo haciéndola, con i latina, y lo apartó despectivamente diciendo que aquello no valía nada. No necesitó siquiera abrirlo: faltaba la diferencia oriental, la restancia intraducible, la «letra más griega». Aquello, por supuesto, invalidaba todo el posible poder de la obra.

3.2. LA ESCRITURA BLANCA SOBRE FONDO NEGRO

3.2.1. INTRODUCCIÓN

Inmersos en una serialidad de las figuras del *hiato* que nos ha dictado desde la obra de Elitis una concreta operación crítica —atemática y antigenealógica, cifrada en una *(des)construibilidad* que recorre no sólo la poética elitiana, sino también cada uno de sus aparentes núcleos de sentido—, en este último capítulo del trabajo nos encontramos de regreso, circularmente, al blanco desde el que comenzamos la serie. Se trata ahora de un blanco que, compartiendo todas las características del que analizamos entonces, se ha instalado de modo explícito en el seno de la escritura. Diríamos, si eso fuera posible, que el giro del *heliotropo* se ha completado.

El blanco que pretendo analizar no es tampoco en esta ocasión un símbolo o una metáfora bajo los que se ocultan una serie de sentidos nucleares rastreables por medio de una lectura desveladora. Es, por el contrario, la cifra misma de una ilegibilidad que, como venimos viendo, *(des)articula* la poética elitiana y determina su propia reproductibilidad maquinal. Ahondando en el desplazamiento horizontal en que se ha desenvuelto hasta el momento (*re-tejiendo* y no *destejiendo* el texto, consintiendo en definitiva a la inacabable dialéctica lectura-escritura que impone la misma obra de Elitis), mi lectura obedecerá, pues, a la prescripción que subyace a esta noción del blanco de la escritura, y tomará —ha tomado ya, como si todo el análisis del *corpus* textual elitiano no fuera sino la amplificación del pequeño pasaje en que se basará este capítulo— todas sus herramientas críticas de la lógica que proyecta y presupone. Para ello partiré, no de un repaso global de la poesía de Elitis (no del examen exhaustivo de un *corpus* concebido como totalidad delimitada e *indemne*), sino de un simple *punto*, *estigma* o *stigmé* donde parecen cruzarse casi todas las direcciones que nos hemos propuesto rastrear en este trabajo: unos versos del poema «La almendra del mundo» cuya potencialidad no sólo subyace a todos mis análisis anteriores, sino que se encuentra imbricada indisolublemente en su misma forma. El texto al que me refiero, enmarcado dentro del poema por unos paréntesis que al tiempo que lo alejan de la corriente principal del discurso —marginalizándolo, poniéndolo *fuera del texto*— lo encastran, pliegue sobre pliegue, en su núcleo más íntimo —*interioridad* plena de la obra, *corazón* del *corpus* poético del autor circundado por incontables membranas protectoras (blanco del *himen*) que juegan asimismo con la indecidibilidad de la pertenencia—, dice así:

y tú amargo te has empeñado
en cortar *la almendra del mundo*
y te ha quedado la mano
escribiendo poemas
blancos sobre la página negra.¹

La alusión a la escritura blanca sobre negro en tanto procedimiento *heliotrópico* o mecanismo de *revelabilidad* ante la pérdida de un absoluto también mínimo y nuclear como es la «almendra del mundo» —reproducción inagotable, si bien parcialmente desolada, de la propia vaciedad inaprensible de esa almendra microcósmica e isomorfa de la *scintilla* eckhartiana o del *punto supremo* surrealista—, no sólo nos remite de modo nítido a una pulsión *mística* (tal como hemos perfilado el concepto) en la textualidad elitiana, sino que nos permite rastrear de modo más completo las relaciones entre la escritura griega y el absoluto, así como el valor de *poieticidad* inherente a su lógica. Pero sus irradiaciones no se quedan, ni mucho menos, ahí: como vamos a ver a continuación, el pasaje nos permite leer con suficiente claridad —gracias a un deslizamiento sobre esa superficie *re-veladora* del blanco— una inversión, desde el punto de vista del omnipresente *gesto griego*, de algunos presupuestos de la metafísica occidental y del pensamiento derivado de las Luces, así como una radical reconsideración, coherente con las conexiones cabalísticas que acabamos de referir en las páginas anteriores, del papel y las posibilidades de la escritura (griega), dotada, en contra de lo que sucede en la modernidad europea y a lo largo de la historia de la filosofía, de la capacidad de comunicarnos con lo trascendente y lo (*re*)originario.

Desde este punto de vista, el fragmento de la escritura blanca posee además otras implicaciones formales y críticas que se corresponden a la perfección con el valor de eje desencajante que hemos atribuido al *hiato* —del cual esta escritura blanca, relámpago, fulgor, Sol Oculto, hendidura sobre la opacidad negra del claroscuro de la página, es un nuevo emblema, a la vez cabeza ocasional de la serie y compendio de toda la serialidad que guía circular y rizomáticamente el análisis— en la poética elitiana. De nuevo observamos una suspensión del blanco entre estructura y contenido que contribuye decisivamente a *indecidir* las categorías tradicionales de la crítica genealógica. Alejados ya de un semantismo reductor, es la sintaxis la que nos proyecta su *tener lugar* como *tema* fundamental en la escenificación dinámica (pues la escritura blanca parece representar, como comprobaremos más adelante, un ideograma en movimiento) de una recurrente imposibilidad del *lugar* asociada, según

¹ «Κι εσύ πικρέ που τό' βαλες γινάτι / να βρεις να κόψεις λέει το αμύγδαλο του κόσμου / και σου απόμεινε το χέρι / γράφοντας κάτι ποιήματα / λευκά στη μαύρη τη σελίδα επάνω», ELITIS, O. (2002), p. 454.

hemos visto ya, a las distintas facetas de la greicidad. Ello supone el sabotaje previo de una crítica basada en la *dilucidación* del sentido o, lo que es lo mismo, en la disolución de la escritura con el fin de hallar de su otro lado, en el blanco puro de la página, el concepto presente, logos incontaminado por la enfermedad de la tinta negra (la *melan-colía* a la que voy a referirme enseguida). Si la escritura elitiana es blanca en su búsqueda de la trascendencia, ello excluye cualquier posibilidad de *dilucidación*, pues no requiere las Luces que esclarezcan su sentido o la disipen en el descubrimiento de una verdad incontestable, sino la multiplicación de una blancura que es ella misma *luz otra*, oriental, desplegada para roturar las tinieblas del pensamiento teleológico y abrir caminos a una alteridad que se manifestará *heliotrópicamente*. Lejos de una espeleología textual en que el crítico examine las cavernas de la escritura armado con una linterna —o exponiendo a la liberadora luz del sol los recovecos más oscuros e impenetrables—, lo que reclama a través de este pasaje la poesía de Elitis para su lectura es una multiplicación de los pliegues, un *retejer* del *himen* que *re-traiga* incesantemente al sol, un sol que, por otra parte, *sale en el texto*. Esta pulsión auroral, ajena al pensamiento europeo de la escritura a lo largo de la modernidad, o acaso desde el mismo Platón —período en el cual la escritura es más bien la negritud tenebrosa y mortuoria de la tinta o la caverna—, incide una vez más en el valor oriental, *reoriginario* y regenerador (*resacralizador*) de la textualidad griega.

Existe además una curiosa connivencia entre algunos de los valores ya repasados del blanco (lo mínimo, el *punto*, el *estigma*, cruce o instante preciso, centro de emanación arborescente, irreductibilidad a la unidad y a la ontología) y el hecho de que sea un pasaje tan exiguo el que nos vaya a permitir un análisis que ha de trascender los meros límites de la obra de Elitis. Si bien el fragmento que nos importa, como veremos en un apartado posterior, es algo más largo que los cinco versos citados, no podemos dejar de apuntar que este núcleo de inopinada fecundidad crítica se suspende más allá —y más acá— de la totalidad de una obra (libro o poema), de la transversalidad de un *tema*, de la autosuficiencia sintáctica de una sentencia —pues se conecta, sin que los límites de la oración puedan establecerse unívocamente, con la frase anterior y la posterior— o de la centralidad de un *motivo* o una simple metáfora nuclear. No se deja, pues, repensar bajo la unidad de una presencia —ni bajo la presencia de la unidad— o bajo una denominación *propia* que permita su delimitación metalingüística en el ámbito de una, y sólo una, disciplina científica. Su poder de irradiación no es menor: como en el infinito desencadenamiento imaginal que hemos descrito antes para la ilegibilidad del blanco —y otras figuras del *hiato* como la sensación o el instante— o el enigma hermenéutico planteado por toda escritura, po(i)ética o no, el seguimiento de su

trama trascenderá toda organicidad del *objeto* literario o cultural para conducirnos más allá del texto —hacia otros textos que confluyen, ya, como en un rompeolas, sobre estos versos y estas formas léxicas—, del poema, del libro, del propio *corpus* elitiano, de la tradición griega e, incluso, de la misma literatura. Como si se tratara del *punto exacto* que pone en marcha la *significancia*, este blanco que representa un cruce —y además lo escenifica— nos impondrá, nos ha impuesto ya en la medida en que se encuentra en el eje mismo de este trabajo, una operación crítica que, lejos de detenerse en el *telos* de un sentido o un significado, lejos de encontrar la sombra exacta y precisa, la traducción *interlingüística* o *alingüística*, de la poesía elitiana, responde primordialmente a la lógica griega de la transparencia tal como la hemos perfilado en capítulos anteriores. El *corpus* textual o literario, en consecuencia, la presuposición de la crítica temática o genealógica de una organicidad en su objeto científico, saltan en pedazos ante la acción sintáctica y proliferante de este blanco que configura de modo proteico, *autoconstruible*, *indecidido* entre las nociones demasiado fáciles de *adentro* y *afuera*, un objeto cuyas fronteras son constantemente *des-bordadas* por el comentario. La *significancia* adquiere, así, un valor que trasciende la mera organización intrapoética (en tanto tema proyectado y privilegiado por la poesía de Elitis) del cosmos —que es un *cosmos* textual, como sabemos—, para extenderse mucho más allá de lo que una lectura genealógica estaría dispuesta a concederle: hasta el territorio, presuntamente externo, de la recepción y el análisis, hasta el ámbito, en definitiva, del cosmos *extrapoético*, como modelo de percepción, conocimiento y configuración psicológica y social. No es difícil ver una cierta reproducción y reproductibilidad de lo que hemos denominado *paralogicidad* de la luz griega en Elitis o, más aún, de la perpetua *construibilidad* de la *#Topía* o el Paraíso —concebidos como una expansión incontenible de la escritura griega— en esta forma de lectura que prolifera rizomáticamente difiriendo siempre más un sentido que no cesa de prometerse y trascendiendo la clásica noción intertextual del entramado de referencias. El texto, tal como nos induce a concebirlo el pasaje de la escritura blanca, no es tanto el nudo de una trama como el agujero de una red, y ello porque no *contiene* alusiones a otros textos dentro de su organicidad; es incapaz, de hecho, de contener nada: tan sólo se halla abierto en todas direcciones. Buscar un sentido en un blanco que escribe y se escribe es, por tanto, dejarse caer en un abismo o un pasadizo que, conduciendo automáticamente a otros *lugares*, sólo puede afirmar su propia *atopicidad*, su resistencia a toda ontología y a toda forma de presencia. Convertida más que nunca en huella, la escritura no puede entonces *decir nada*. Se limita a ponernos en camino hacia una alteridad, a indicar hacia otra parte y a maleabilizarse hasta el punto de devenir invisible, permeable, siempre la otra de sí.

En este aspecto, la metáfora de la escritura blanca no actúa exclusivamente como tal. Dividida entre la simple pertenencia a la serie del *hiato*, y una hiperonimia que la escande y la organiza sintácticamente, representa más bien el espacio de traspaso de una metaforicidad que actúa en la *significancia* como condición de transporte incesante, y en cuya lógica podríamos considerar inscrito este análisis. Lejos de dejarse guiar o dominar por el comentario, el blanco de esta escritura lo guía, lo domina y lo desencaja habitándolo, imponiéndole un movimiento constante que le impide reposar sobre el semantismo de una presencia y lo tiende por el contrario sobre la precariedad sintáctica de un *entre*. Es el blanco, gracias a su condición abisal, a su isomorfismo con el (archi)espaciamento que funda el contacto con lo Abierto, el que determina la infinitud e irresolubilidad de la circulación metafórica, incapaz de detenerse, al igual que el comentario, sobre el muro de un elemento (de un sentido) *propio* —natural— o exterior a su misma lógica significante. Como ya he dicho, la operación crítica obedece, acogiéndolo en su seno, a la prescripción de este blanco que nos lleva asediando desde los primeros capítulos. Un blanco que nos conduce, como veremos, a otras imágenes para la escritura: la trampa —ya esbozada más arriba—, la fuente, el pasadizo, el cristal y el espejo (todas ellas aperturas blancas que remiten a un desencadenamiento de la serie imaginal o del análisis), o el ideograma en movimiento, una constelación de elementos siempre creciente que permite rastrear una relación de mutua coimplicación entre escritura y absoluto en la obra de Elitis, sin olvidar jamás las recurrentes —y no menos insertas en un *haz* imaginal ajeno a toda jerarquía de lo conceptual o lo *propio*— nociones del *reorigen*, lo mínimo, la *stigmé*, la recién mencionada metaforicidad o la intersticialidad. Todas las figuras del *hiato*, por tanto, todas esas hendiduras indecibles situadas más allá o más acá de la mera significación, se dicen ya de un modo u otro, se dan a ver o a leer, en este pasaje que puede entenderse, por sus múltiples condiciones, como una pequeña poética acorde en todo —tanto en su estructura irreducible a la unidad de la obra, el texto o el *corpus* (su *atopía* se escenifica aquí como una ignorancia de los límites externos e internos de la literatura, como un desbordamiento sin violencia), como en la potencia atómica de su contenido simbólico— al espíritu desencajante que (des)articula, como hemos venido recontando, la poesía elitiana. Así, podríamos hablar de este pasaje, de este blanco, como una forma del *implexo* tematizado por Jacques Derrida en su ensayo acerca de «Las fuentes de Valéry»², fuente a la vez única y no única, cruce de todo el texto o de todos los textos, centro en el margen o margen central:

² «Qual, cual: Las fuentes de Valéry», en DERRIDA, J. (2003), pp. 313-346.

Se trata de un centro de gran densidad económica, el cruce de una gran circulación más bien que un principio teológico. Implicado en todas partes, nunca sorprendido ni excedido, este centro parece traer todo a él como una fuente. Se sentirán así enseguida tentados de acusarme; ¿no va usted a reducir un texto a su centro temático o semántico, a su verdad última, etc.? Alegaré la forma singular de esta palabra-concepto que señala justamente una implicación que no es una, una implicación que no se puede reducir a algo simple, una implicación y una complicación de la fuente que no se podría desimplicar de una cierta manera: es el IMPLEXO. El implexo: lo que no puede ser simple. Señala el límite de toda reducción analítica al elemento simple del punto. Implicación-complicación, complicación de lo mismo y de lo otro que no se deja deshacer nunca, divide o igualmente multiplica al infinito la simplicidad de toda fuente, de todo origen, de toda presencia.³

De aquí partiremos una y otra vez, pues, según la lógica del *reorigen* que el texto nos propone, para rastrear por última vez la relación (de producción, de captura, de promesa, de reflejo, de (re)inscripción, de suplantación, de duelo) que la escritura elitiana, una escritura indiscutiblemente griega, establece con eso que damos en llamar el absoluto. Antes, sin embargo, es preciso poner en juego brevemente la tradición que, para revocarla o al menos cuestionarla, convoca este blanco en su hendidura.

3.2.2. *MELAN-COLÍA*: LA ESCRITURA ENFERMA DE LA MODERNIDAD

La historia de la metafísica comienza con un derrame. Algo se rompe (¿un tintero?), necesita romperse en el interior del cuerpo para que la metafísica nazca como nostalgia de aquello mismo (el ser presente, el logos) que postula como anhelo de plenitud recién perdida. Una mancha, caída o pecado, exilio del Padre o de la presencia, sobreviene en el momento mismo en que la filosofía proclama la necesidad de un regreso a la pureza del blanco, de una reabsorción de la mancha que ella misma ha derramado al escribirse. La metafísica se escribe, así, para decir el crimen que acaba de cometer, para exigir justicia contra su propia operación fundacional. Anhelante de totalidad y presencia, de un Uno que se encuentra, ya, en retirada, nace como una nostalgia de lo que nunca estuvo allí. Es, en todos los

³ *Ibidem*, p. 343.

sentidos, la institución de una melancolía que ha de marcar hasta nuestros días a la cultura occidental.

Cuando Platón decreta en el *Fedro* la expulsión de la escritura de la república del logos, lo hace en virtud de su carácter de *fármacon*, droga o veneno de propiedades mortíferas para la organicidad plena y viva de la Idea. La escritura, que por otra parte él mismo utiliza como condición primera del retorno que en ella a un tiempo se ha negado y se ha hecho necesaria —no en vano el *fármacon*, como ha mostrado Jacques Derrida⁴, es también la medicina o el antídoto que curan este mal—, se asocia de este modo al espacio del *εἶδωλον* o el simulacro con todos sus conceptos isomorfos: la enfermedad, lo mortuorio, el reflejo, lo lunar, lo tenebroso, lo nocturno, lo femenino, lo exterior. Como afirma Derrida, no se trata tanto de que la escritura sea pensada en Platón a partir de una serie de oposiciones (vivo/muerto, verdad/simulacro, salud/enfermedad, presencia/ausencia, interior/exterior, lo Uno/lo múltiple, etc.), como de que Platón la piensa e intenta dominarla a partir de la oposición misma⁵. Es ella la que inserta lo *otro* —abriendo de este modo, desde una anterioridad indecible, el espacio de la filosofía, inconcebible en el reino de la comunión indiferenciada con el logos presente que aspira a restablecer— en el territorio de la identidad y el Uno, la que descerraja el ámbito del ser para contaminar su interior con una serie de imágenes llegadas de un *afuera* impuro y ponzoñoso. La escritura pertenece, en consecuencia, al interior caliginoso de la caverna donde los hombres languidecen lejos del alcance de los rayos del Sol-Padre. Su mismo poder maléfico, se diría, ha contribuido a erigirla.

De esta condena platónica, griega, filosófica, surge por tanto la noción del texto como simulacro, droga, enfermedad o, incluso, monumento funerario que se limita a testimoniar un duelo irreparable por la vitalidad perdida de la *physis*, del logos, de la sacralidad o de la pureza interior de un sentimiento. Es el otro, reductor, de una presencia, el indicio sepulcral de una ausencia de lo *propio* que la filosofía —o bien la literatura o la poesía en tiempos posteriores, como veremos— debe a un tiempo llorar y tratar de restaurar por sus mismos medios. Asimismo, es el parásito que enajena, inoculando su veneno desde el exterior, los filosofemas, los conceptos presentes para sí en la conciencia, mientras que, simultáneamente, en su faceta de antídoto, sana el sinsentido, restituye la memoria y reconduce hacia esos mismos conceptos que ha sacado de sí. La escritura altera profundamente la economía del interior intacto y pleno del ser y representa por antonomasia lo insano en la medida en que no es autónoma, no se basta a sí misma para mantenerse con vida, sino que

⁴ Cfr. el texto fundamental para el análisis de esta cuestión, «La farmacia de Platón», DERRIDA, J. (2007), pp. 91-261. Para los sentidos del *fármacon*, cfr. *Ibidem*, pp. 140 ó 189.

⁵ *Ibidem*, p. 154.

tiene necesidad de un cuerpo por completo ajeno para existir⁶. En su condición parasitaria, además, enferma el organismo al que se adhiere y dificulta la audibilidad de una voz interna que representa todas las virtualidades del logos pleno y absoluto. Es preciso, en consecuencia, desterrarla a un perpetuo *afuera* que la mantenga incesantemente en su *lugar* y preserve la salud de la filosofía, el pensamiento e incluso la naturaleza⁷.

Esta melancolía inaugurada por Platón en la fundación de la metafísica, que la modernidad europea, tras las vicisitudes históricas de unos monoteísmos que reproducen ampliamente su problemática, heredaría como uno de sus rasgos primordiales, contiene ya en el término que la designa —un término surgido no por casualidad en la lengua de la metafísica— las diversas facetas de la condena filosófica de la escritura. Un sencillo rastreo etimológico nos demuestra, en efecto, que esa enfermedad a la vez del cuerpo y del alma que ha marcado en gran medida a la cultura occidental y sus realizaciones intelectuales durante siglos —y que Elitis rechazará explícitamente en el poema de *María Nefeli* «Buenos días, tristeza»⁸— pre(in)scribe ya en su denominación griega una lógica de la demonización de la escritura que ha de asediar recurrentemente a la literatura dieciochesca y decimonónica. Se diría que la consideración platónica, con la mayor parte de sus aristas, ha quedado taquigrafiada en la forja de un sustantivo que después ha acosado, a menudo sin evidenciar su deriva grafológica, muchos de los lugares del pensamiento europeo más paradigmático. Porque en la melancolía se contiene ya una lógica del derrame excesivo —el desborde insano y amenazante— o de la secreción asociada a la tinta negra. Es esa negritud, precisamente, la que permite fijar un paralelismo en absoluto azaroso. El nombre griego de la tinta (*το μέλαν*) procede de hecho del adjetivo *μέλας, μέλαινα, μέλαν*, «negro» (que remite sin duda a la oscuridad o las tinieblas que vienen a tapar la luz de un contenido preverbal o de una presencia *sobrehumana*), cuyas diferentes acepciones insisten en algunas de las dimensiones subrayadas por Platón en el *Fedro* al referirse a la escritura

⁶ *Ibidem*, p. 152.

⁷ «La pureza del interior no puede desde entonces ser restaurada más que *acusando* a la exterioridad bajo la categoría de un suplemento inesencial y con todo perjudicial para la esencia, de un sobrante que habría debido no venir a añadirse a la plenitud intacta del interior. La restauración de la pureza interior debe, pues, reconstituir, *recitar* —y es el mito mismo, la mitología, por ejemplo, de un *logos* que narra su origen y se remonta a la víspera de una agresión farmacográfica— aquello a lo que el fármaco habría debido no sobreañadirse, viniendo así a resultarle *literalmente parásito*: letra que se instala en el interior de un organismo vivo para quitarle su *aliento* y *estorbar* la pura audibilidad de una voz. Tales son las relaciones entre el suplemento de escritura y el *logos-zōon*. Para curar a este último del *fármaco* y expulsar al parásito, resulta necesario, pues, volver al exterior a su lugar. Mantener al exterior fuera. Lo que es el gesto inaugural de la “lógica” misma, del buen “sentido” tal como se concilia con la identidad en sí de *lo que es*: el ser es lo que es, lo exterior está fuera y lo interior dentro. La escritura, pues, debe volver a convertirse en lo que *no habría nunca debido* dejar de ser: un accesorio, un accidente, un excedente», *Ibidem*, p. 193.

⁸ ELITIS, O. (2002), pp. 414-416.

—dimensiones que se han situado en el centro del paradigma logofonocéntrico descrito por Jacques Derrida—: por una parte, *μέλας* es lo perverso o lo maligno (del mismo modo que la escritura, doble o simulacro de una esencia que viene a dañar suplantando, resulta en general éticamente reprochable, isomorfa de la mancha del pecado o de la caída del paraíso primordial⁹), pero también lo sordo, aquello cuya voz no se deja oír con claridad, es decir, lo que no habla ni escucha desde la vitalidad de una presencia, como Platón quería para la representación del logos (alejamiento, pues, del oírse-hablar en el interior de la conciencia o en la propia voz, actos que se sitúan en la cabeza y por tanto más cerca de las alturas teológicas del sentido; la escritura es, en comparación, doblemente pecaminosa, por cuanto representa la copia de una copia, la transcripción de la voz que ha deteriorado ya el logos presente para sí en el interior de la mente), así como aquello que provoca confusión ofuscando la verdadera audibilidad del sentido presente, relegándolo tras una serie de velos cada vez más opacos; finalmente, el adjetivo alude también a lo fúnebre, a lo sepulcral —es, de hecho, un epíteto de la muerte—, aspecto que enlaza notoriamente con la acusación platónica a la escritura de constituir la necrotización del discurso vivo, del *diá-logo(s)* en que la voz responde por sí misma, representando por el contrario la estela funeraria que alude de modo pasivo a una pérdida irreparable y que testimonia simplemente una ausencia del ser¹⁰ (la lápida sepulcral como nombre de aquel que no está, texto que no puede responder *ya* por el muerto). Pero el rastreo etimológico no se detiene aquí. La escritura es también, o sobre todo, una enfermedad, la insania que se hace preciso curar para restablecer la vida sepultada casi literalmente bajo sus trazos oscuros y excesivos. La clave se encuentra acaso en el femenino *μέλαινα*, que designa las enfermedades que causan secreciones negras. Y, ¿qué es la tinta sino una secreción negra sobre la página que enferma el organismo? Es la *μέλαν-χολή*, la bilis negra que causa la *μελαγχολία* de la pérdida y el alejamiento del sentido.

⁹ La confusión de lenguas en Babel, que podemos entender como una condena a la escritura y a la traducción, al tránsito por un afuera, refuerza en la tradición judeocristiana —y en la relevancia que su glosa ha tenido en la cultura occidental— esta noción de la escritura como el mal. Tampoco habría que olvidar, si bien se trata de un tema que admitiría una investigación minuciosa por sí mismo, las recurrentes advertencias de los moralistas o guardianes de las buenas costumbres, en especial desde la invención de la imprenta y hasta bien entrado el siglo XIX, contra la lectura de novelas, o de libros en general, por parte de las muchachas jóvenes, especialmente las vírgenes (cuya simbólica blancura no deja de tener su importancia en esta constelación semiótica). Los tratos con esa perversa mancha de tinta negra adquieren el valor de una deshonra sólo distinguible en grado de la sexual. El carácter de simulacro de la escritura, reduplicada por la ficción literaria, la convierte en un mecanismo de alejamiento de la verdad y, por tanto, del bien y lo sagrado. Su función es, de hecho, multiplicar el Sentido en sentidos, diseminar (obsérvese la evidente connotación seminal, espermática, que sobrevuela todo el argumento) la autoridad del Padre.

¹⁰ «Pues el dios de la escritura es también, es algo evidente, el dios de la muerte. No olvidemos que, en el *Fedro*, también se le reprochará al invento del *fármakon* el sustituir el habla viva por el signo sin aliento, el pretender prescindir del padre (vivo y fuente de vida) del *logos*, el no poder responder de sí más que una escultura o que una pintura inanimada, etc.», DERRIDA, J. (2007), p. 136.

Derrame o desbordamiento ilegítimo de los fluidos corporales, desequilibrio orgánico y anímico, la escritura pasa de este modo a adquirir para la historia metafísica de Occidente una consideración patológica. La melancolía que tantas veces se ha postulado como rasgo fundamental de la modernidad europea no escapa en absoluto a esta dimensión escritural. Se diría más bien que en ella tiene su base. Pues, si se trata primordialmente de una añoranza de lo Total, del Uno, del paraíso pre-histórico o de la historicidad feliz del mundo clásico o de la Edad Media, de la nostalgia del Gran Relato que convertía la escritura en Escritura con garantía de regreso circular a la divinidad de que había partido, ¿cómo no ver en esta acentuación del sentimiento melancólico, en su generalización definitiva o incluso en su agravamiento, una consecuencia de la muerte de Dios que confinaba al hombre a una errancia sin fin, sin cura, por el territorio angustioso e interminable de la enfermedad del texto? Regresar a un fundamento pre o poslingüístico, a una verdad no mediada del yo o de la experiencia, asegurar la vitalidad de lo natural —o, más bien, de lo *sobre-natural*— que significaría una detención del juego metafórico de la escritura, una instancia *propia*, se convierte pronto en el objetivo de la nueva poesía surgida con el romanticismo. De ahí que, como he dicho en un capítulo anterior, toda escritura poética parcial y múltiple (diseminadora del sentido o del Uno que se ha perdido en la difunta religiosidad oficial para ser reencontrado en el amor o en las nuevas doctrinas esotéricas) desee convertirse en Escritura que, antes que nada, permita concebir el horizonte de un regreso o una reabsorción en la verdad inmediata de la Presencia. ¿A qué otra cosa sino al anhelo de enjugar definitivamente el vertido mórbido de la tinta podría responder ese esquema tripartito de la historia que, desde Hegel a los poetas románticos ingleses, augura un retorno al paraíso original tras el devaneo mundano por la multiplicidad y el error? Se impone, pues, la curación, a la que la literatura, acosada por una angustia altamente gramatológica, se aplicará en varios sentidos: por una parte, fundando la institución de la crítica genealógica —en la estela de los saberes de las Luces, que aspiran a desvelar o *di-lucidar* la verdad retirando todas las capas (negras, es de suponer) de la apariencia para descubrir la esencia de los fenómenos—, cuyo objeto primordial será sanar los textos de su efusión de tinta y des-cubrir bajo los trazos negros de la escritura, en la pureza blanca de la página, los conceptos, sentimientos o sentidos que se habían desvirtuado en la expresión (labor que equivaldrá a una restauración o *apocatástasis* como la postulada en el esquema tripartito de la historia) y, por otra, tratando de encontrar un Significado total, absoluto, más allá de la deriva ciega de los significantes, hecho que conduce a algunos de los más eximios escritores de los dos últimos siglos a abrazar el silencio como única epifanía posible de la verdad o de la vida. Pero la melancolía de la modernidad, que Harvie Ferguson ha definido en términos de aspiración a la

identidad consigo mismo del hombre¹¹, es decir, al Uno en sus más diversas facetas¹² —y que constituye por consiguiente, antes que nada, un sentimiento de angustia ante la proliferación inabarcable de lo real, ante la fragmentación del mundo y la diseminación del centro y el sentido¹³ que tan bien representa la escritura misma—, se manifiesta ante todo en una tematización de la pérdida, de lo ruinoso, de la distancia o la diferencia respecto al origen puro (de la idea, del hombre, de los dioses, de la naturaleza, de la sociedad, de la nación), así como en el permanente lamento por el destierro en la escritura y en la multiplicidad que recorre la literatura dieciochesca y decimonónica. La nostalgia del amor, del paraíso, del contacto no mediado con la naturaleza, de la infancia, de la pureza de una conciencia absoluta, de una mítica Edad de Oro personal o colectiva, figuras que recorren y vertebran la poesía romántica e incluso todas las posteriores hasta el siglo XX, no están diciendo sino una *melan-colía* de la tinta negra asimilable en todo a la añoranza del ser y de la esencia que ha fundado la metafísica occidental.

Es fácil de entender el hecho de que, en un período en que la vieja trascendencia celestial y exterior al hombre, como hemos visto, resulta sustituida por la interioridad del alma o de la psique como nuevo *lugar* de residencia de una sacralidad hecha pedazos, sea ésta última, y no ya aquélla, la que se siente traicionada en la necesidad expresiva satisfecha por la secreción negra de la escritura. Alejada ya del logos trascendente, la verdad reside en los abismos, en ocasiones transpersonales, del individuo. El espíritu y sus experiencias, inmediatas y absolutamente presentes para sí en la medida en que se producen en una interioridad donde el yo se manifiesta de manera pura —la filosofía alemana de fines del XVIII transitó habitualmente por estos lugares—, son el espacio de residencia original de la poesía, que en su transcripción —pues como tal se entiende— al papel, en su conversión en poema, sólo logra desvirtuarse y sufrir una pérdida irreparable equivalente a la necrotización platónica de la idea¹⁴. La bilis negra de la tinta se

¹¹ «Melancholy sets in motion, through the deepening self-awareness implied in the failure of distraction to cure us of unhappiness, the specifically modern longing for authentic selfhood. The life-task of modernity is to liberate the unique individuality which lies within us», en KOLOCOTRONI, V. y O. TAXIDOU (1997), p. 13.

¹² Se trata, por tanto, de una pulsión que, aun reclamándose metafísica y, en consecuencia, griega, se encuentra en las antípodas del gesto griego tematizado por Elitis. Todo lo que en la modernidad europea es, desde este punto de vista, aspiración a la identidad, a la re-uniión con el ser —adopte éste el formato que adopte—, ansia de restañar la fractura histórica, social, espiritual, existencial, religiosa, que define a los nuevos tiempos, es en la concepción elitiana, de manera coherente, la toma de partido por una escritura que insiste en las hendiduras, en las quiebras y, sobre todo, en el exceso de la propia identidad y en el contacto con una alteridad que se manifiesta en la lógica sónica de lo Abierto.

¹³ Un inmejorable panorama de la melancolía moderna asociada a la pérdida de la Totalidad y a sus implicaciones lingüísticas puede verse en MAGRIS, C. (1993).

¹⁴ «Pour les Romantiques la poésie existait avant le poème, comme conscience de “l'être au monde”; l'expression ne coûtait que le prix de la pensée; la compétence rhétorique en captait le trésor. Mais après Baudelaire le poète se fixe comme tâche de faire exister la poésie; entre l'absolu de son

derrama infectando el cuerpo de la literatura —que no se cifra en la práctica de la escritura, sino en la esencia personal de un individuo que por su modo de sentir, y sólo por él, deviene, como ya dijimos, Poeta— y lo hace enfermar en la que es su condición fundacional: la poesía romántica se concibe, ante todo, como un proceso clínico desencadenado por los presupuestos de su nacimiento que tiende desde el primer minuto de su existencia a decir su patología y buscar su curación. La escritura-*fármakon* deviene, por tanto, a la par veneno y antídoto, como quería Platón. El objetivo, sin embargo, no deja nunca de ser la reabsorción del derrame excesivo de la tinta negra, el regreso a la inmediatez del querer-decir originario. Liquidada la posibilidad de un regreso trascendente, la crítica genealógica surge como garante alternativo e inmanente de la curación de la enfermedad del texto. El análisis vendrá a restablecer el sentido suturando la herida —la escritura— por donde ese sentido se escapa a borbotones; el comentario genealógico tratará de tapar esa abertura hecha sobre la superficie de la página para restablecer el blanco inmaculado del concepto inteligible. Su tarea es eliminar la emisión de bilis negra y volver a poner las cosas en su sitio, restituir el equilibrio al organismo que se ha desbordado. Pero, ¿cómo podría hacerlo sino con otro discurso, es decir, con una escritura sobreañadida a la que se condena y se intenta restañar? Es aquí, especialmente, donde reaparece la noción de la escritura-*fármakon* platónica como remedio o antídoto. La crítica genealógica se apropia de ella para cultivar la ilusión del metalenguaje, un discurso presuntamente depurado de *metaforicidad*, preciso, no afectado por el virus de la *μελαν-χολή* de la tinta, sino por el contrario transparente, liberado del color. Este discurso crítico habría de funcionar como el fármaco que, borrando la secreción dañina, se borra también a sí mismo reabsorbiéndose naturalmente en el organismo que ha venido a curar. No sólo los metalenguajes de la crítica se verán afectados por esta ilusión de transparencia¹⁵. También la propia literatura, y el carácter del libro impreso en esta época, testimonian una lógica metafísica según la cual el aspecto material del signo podría excluirse sin perjuicio del sistema. La aspiración al realismo perfecto —ese espejo al borde del camino en que Stendhal quiere convertir la escritura literaria para recuperarla después como un

rêve et la contingence du poème, il y a tout l'écart du vouloir au pouvoir, le sentiment d'un manque et d'une défaite», ABASTADO, C. (1979), p. 269.

¹⁵ Michel Foucault ha situado en el siglo XVII el momento en que el lenguaje se hace, o pretende hacerse, transparente en el mundo occidental, alejándose de la composición misma de lo real y pasando a componer un territorio paralelo al cosmos cuya función es traducirlo de modo inequívoco: «Desde entonces, el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida. Pertenece a las palabras el traducirla, si pueden; ya no tienen derecho a ser su marca. El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y de neutralidad», FOUCAULT, M. (1968), p. 62. Acaso la crisis de esta pretensión un tanto ingenua marca el inicio de la modernidad y el regreso patente de la *melan-colía*.

crystal perfectamente translúcido—, la proliferación de interjecciones que la poesía romántica derrocha con el fin de hacer más inmediata, menos tamizada por el proceso de la significación, la comprensión de la experiencia originaria que ha suscitado el poema, o el mismo deseo —y la comprensión de su imposibilidad— de escribir un libro total donde quepa sin pérdida todo el mundo (deseo que se extiende al siglo XX en proyectos de exhaustividad representativa o paroxismo realista, como es a mi juicio el *Ulises* de Joyce) testimonian la pujanza de este espíritu general que tiende a saltarse la dimensión material e icónica de la escritura para acordarla a la expresión más directa posible de la realidad o de la voz, exterior o interior.

Si la crítica genealógica, no obstante, se aplica con fe ciega a curar la enfermedad que es el texto, y a curarla por completo, es porque la concibe como un sistema cerrado y unitario que sustituye a un organismo originalmente sano: de ahí la idea de *corpus* textual perfectamente delimitado, y la correspondencia exacta de un sentido por cada texto. La obra literaria está, pues, en *lugar* de algo que un día se halló fenomenológicamente presente pero que ahora, en su desaparición, ha dejado sólo la huella de un fracaso, la lápida sepulcral que señala el espacio que un día ocupó. El poema ha devenido, pues, reproducción maquinal o máquina de reproducción *artificial* de un ente natural —al cual se asocian además los valores de presencia, autenticidad, originariedad, irrepetibilidad— que se reitera incansablemente, pero falto ya de aliento vital, incapacitado para interactuar con ese nuevo marco diferido espacial y temporalmente, en cada una de las lecturas que de él se realicen. La *melan-colía* asociada a la escritura se engloba en gran medida, pues, en la corriente general del reproche a la máquina como seña de la modernidad escindida.

Según Juan Carlos Rodríguez, la dicotomía kantiana entre Razón (lo trascendente) y Entendimiento (aquello que traslada lo trascendente a lo comprensible, al lenguaje) se encuentra en la raíz de la idea romántica de distancia entre un fondo del alma verdadero y la palabra que no lo expresa del todo. De este núcleo surgen una serie de teorías vitalistas y antiteoricistas que parecerían eclosionar por fin de modo particularmente intenso —si bien en ese caso existen muchos matices que apartan su filosofía de la mera *melan-colía*— en la obra de Nietzsche¹⁶. La primera poesía romántica, como sucederá después con el simbolismo y otras corrientes decimonónicas, insiste en el mito de la inefabilidad que, extraído de la imaginería mística y religiosa, contribuye de manera muy notable a configurar la imagen moderna de lo poético. Género *melancólico* por excelencia, la poesía trasciende, como hemos visto, la categoría de mera *tekhne* para convertirse en un estrato ontológico perfectamente aislado en el cual la escritura sólo puede concebirse

¹⁶ RODRÍGUEZ, J. C. (1994), pp. 37-39.

como la enajenación de una esencia. Esta tensión entre el fenómeno espiritual e interior —la vivencia o la visión pura y trascendente del Poeta— y su imposible expresión lingüística define su construcción socioteórica y metafísica durante todo el siglo XIX y sigue constituyendo, hasta hoy, la imagen clásica que las nuevas generaciones de creadores necesitan cuestionar como sustrato recibido¹⁷. Frente a la escritura negra, alienante, adscrita al rango de lo mercantil, y por tanto grosera y envilecida —no olvidemos la constante comparación entre el lenguaje del intercambio cotidiano y el sistema monetario que conduce en este período a la contraposición entre lenguaje y Verbo, éste último verdadero objeto *indemne* de la poesía—, los poetas desplazan su admiración hacia medios formalmente más sutiles, como la música, en la que se valora precisamente la inmediatez con que nos conecta a las emociones personales o a los universales abstractos (su fundamento matemático y su prestigio platónico y pitagórico contribuyen a esto último). Su carácter no discreto, que permite obtener en su escucha la sensación de unidad del ser o de la conciencia que hemos enumerado más arriba entre las pretensiones fundamentales del período, contrasta vivamente con la fragmentación proyectada por la escritura —incluso en la estructura del lenguaje, que empieza a ser desmenuzada por una incipiente Lingüística—, en la cual toda verdad se disemina y toda identidad se fractura¹⁸. Si la perfección es, como cree Rousseau, anterior a la representación, ésta última no puede ser concebida sino como la caída en un estado de confusión de donde urge salir con la mayor rapidez¹⁹. Representar, dada la inmensidad de la visión prelingüística de que disfruta el Artista —una visión de matices *sobre-humanos*—

¹⁷ Según Juan Carlos Rodríguez, existe una «“imagería de la inefabilidad” que se arrastra desde Novalis a Rilke, y que alcanza su plenitud en el “Expresionismo”, precisamente como movimiento poético directamente representativo de ese ámbito fenomenológico general en la Alemania de los años veinte, movimiento que supone, por tanto, en su práctica poética, la fusión voluntarista esencia/existencia con las connotaciones conocidas: la identificación entre poesía y grito», *Ibidem*, p. 39.

¹⁸ Así, José Luis Rodríguez García se refiere a Fichte como uno de los autores clave en este proceso que marca desde sus inicios a la modernidad: «Desde tal punto de vista, la Escritura se ha convertido en el impedimento para la adecuada representación de la Verdad del encuentro entre el Ser y la Potencia, y de aquí que Fichte proponga una nueva modalidad —la expresión oral—. La Escritura ha renegado del Efecto positivo con que iniciara su caminar moderno y la educación posibilitada por la tecnificación de la comunicación textual se ha convertido en diáspora de la verdad y esclavitud de la conciencia que, siendo libre y debiendo identificar la Verdad en su inmensidad misma, se aliena en el Decir extraño que aniquila su necesario movimiento. No parece muy discutible que la denuncia fichteana subraye la devoradora capacidad de un orden social que sacraliza como Verdad lo dicho en la Escritura asentando, así, la placidez de una abotargada conciencia que, en tanto tal, se sitúa en las antípodas teóricas del real ser de la conciencia que podría ser e iluminarse en el propio ejercicio de su reflexión y acción», RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1994), p. 46.

¹⁹ «The problem lies in the fact that Rousseau situates perfection first, where representation no longer exists, and where the unmediated presence of the thing itself is dominant. Perfection is therefore nonlinguistic, and its nonexistence in language can be taken in two ways. If it is perfect to be nonlinguistic, then language is a fault that must be overcome to reach perfection. But if language, as the manifestation of perfection, is not a fault, then the absence of language is the fault of perfection, and only language can make it what it is», FREY, H.-J. (1996), pp. 157-158.

implica siempre la *melan-colía* de degradar el objeto, no ya mera captación de los sentidos, sino producto de facultades superiores que, en las nuevas teorías estéticas, no se dejan reducir por la sencilla lógica de la mimesis clásica²⁰. Toda obra de arte viene, por lo tanto, a instituirse en el registro de un fracaso, en la losa sepulcral de una idea, un sentimiento o una percepción suprasensoriales e incommunicables²¹. Se trata del pecado original de la materialización de lo espiritual, cuyo impacto sacrilego trata de reducirse al mínimo por medio de una espiritualización extrema de los medios expresivos que logre despojarlos de su más grosera corporeidad. Sólo decolorando la negritud inapelable de la tinta que desborda la integridad *indemne* del organismo de la Idea podrá aspirarse a un arte menos *melancólico*, donde la distancia de la añoranza por la identidad o la originariedad perdida sea, si bien irrestañable, ínfima²².

Si entre los autores románticos no nos faltan testimonios teóricos acerca del hiato irreductible y doloroso entre la poesía como pureza interna e intransmisible de la visión y el desgarró de una expresión más oscurecedora que comunicativa²³ —en la medida en que la posibilidad de la re-presentación queda cortocircuitada por la irrepitibilidad e intimidad de una experiencia que necesita de las mismas condiciones psicoespirituales para reproducirse bajo la forma de una presencia—, a lo largo de todo el siglo XIX, e incluso durante buena parte aún del XX, el lamento por la insuficiencia del lenguaje se convierte en toda Europa en un *topos* literario²⁴ que

²⁰ La recuperación de las teorías estéticas de Plotino o el Pseudo Longino en estos años, con su incidencia en la visión interior y en la representación de lo irrepresentable, es de capital importancia en este aspecto.

²¹ En el poema que Alfred de Vigny dedica en 1841 a un niño matemático se aprecia a la perfección la enorme difusión, hasta la banalización, podríamos decir, de esta teoría de la insuficiencia de la representación y de la *melan-colía* que reside en toda forma de consignación humana: «...quand pour nous tu les nommes, / C'est pour te conformer au langage des hommes; / Mais on te voit souffrir de peindre lentement / Ces esprits lumineux en simulacres sombres, / Et, par de lourds anneaux, d'enchaîner ces beaux nombres / Qu'un seul de tes regards contemple en un moment», en RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 79.

²² Schopenhauer reflexiona, a decir de José Luis Rodríguez García, sobre este concepto, introduciendo incluso la prescripción de esa utilización material de los medios expresivos: «Cuando el filósofo mordaz y oscuro [...] escribe que el objeto del arte es captar la Idea, en la acepción platónica arrastra hacia el cuestionamiento de la expresión idónea para la mejor materialización de la pura espiritualidad de la Idea. La historia del arte se transforma en Schopenhauer, como es sabido, en la denodada lucha por la espiritualización de lo material y expresivo, por la formación de una entidad cuyo roce con la tierra y la carne sea escaso, aire casi cuya evanescencia misma reitera la añoranza de lo inmaterial», RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1994), pp. 17-18.

²³ Tal como podemos encontrar en el mismo Alfred de Vigny, en fechas ya tardías, según ha señalado Hermine Riffaterre: «Vigny, par exemple, répondant à ceux qui s'autorisent de l'étymologie pour donner à *poésie* le sens d'*action* ou de *production* de l'esprit, d'extériorisation sous la forme matérielle d'un livre, rêve d'une activité poétique qui ne serait qu'une intense prise de conscience intérieure, une méditation pure dans l'immobilité et dans le silence: "Poésie est *beauté suprême* des choses et contemplation idéale de cette beauté; expérience intime d'une inspiration intransmissible"», RIFFATERRE, H. B. (1970), p. 77.

²⁴ Claudio Magris habla de «la gran crisis de la palabra, la insuficiencia de la palabra y la desconfianza en ella, que caracterizan a la cultura europea entre ambos siglos», para añadir enseguida

acabará encontrando, acaso, su más depurada expresión filosófica en las teorías de Wittgenstein y en su célebre silencio. Claudio Magris, que ha estudiado la incidencia de esta crisis de la palabra en el ámbito en que probablemente se manifieste con más violencia, la cultura centroeuropea en lengua alemana del cambio de siglo, habla de la ruptura del viejo gran estilo de pretensiones unificadoras y totalizantes como uno de los desencadenantes principales de la angustia *melancólica*: «La desarticulación de la totalidad quebranta el gran estilo, que es visto ante todo como la capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación de lo múltiple en una lacónica unidad de significado»²⁵. No deja de ser significativo que el mito de ese gran estilo, la pretensión de que todo el mundo cabe en un preciso constructo teórico y escritural de transparencia absoluta sea visto desde la otra orilla de la *melan-colía* por Nietzsche o Heidegger —autores que hemos encontrado habitualmente más cercanos, con grandes salvedades, a las posiciones pretendidamente antimodernas de Elitis—, según señala el mismo Magris, como el ejercicio de una intolerable violencia sobre la libertad de la vida. La angustia atañe sin embargo en los autores centroeuropeos a una pérdida de centro existencial que se manifiesta ante todo en la imposibilidad de representar el yo a través de las palabras, en la pérdida irreparable de identidad que se produce en cada uno de los vertidos de tinta negra que intentan precisamente subsanar las fisuras históricas que caracterizan la experiencia de la modernidad. En la proliferación de la escritura, el yo se siente siempre otro (recordemos a Rimbaud), los límites se amplían y la ansiedad por la lejanía cada vez mayor del anhelado retorno —el crecimiento progresivo del hiato de la diferencia— se acrecienta. El aumento incesante de la distancia entre el lenguaje y el cosmos, su inadecuación cada vez más evidente²⁶, acaba por conducir a determinados escritores modernos a dos soluciones extremas, alternativas a la mera constatación de la *melan-colía*, si bien imbricadas indisolublemente en su lógica: por una parte, el abandono de toda pretensión representativa y, por tanto, la manipulación exclusiva del ámbito del significante (en las vanguardias) y, por otra, el silencio total de la escritura, tematizado y mitificado ampliamente en el período a través de lo que recientemente Enrique Vila-Matas ha denominado el «síndrome Bartleby». En su obra *Lenguaje y silencio*, George Steiner, que considera la pulsión de silencio una característica de lo moderno surgida del sentimiento de insuficiencia de las palabras, se ha referido de hecho a los dos casos paradigmáticos de abandono (parcial o total) de la literatura: Hölderlin —que sin embargo en sus treinta años de locura y reclusión siguió escribiendo poemas que firmaba con el enigmático nombre de Scardanelli,

que este fenómeno halla «un terreno particularmente propicio en la cultura habsbúrgica, gracias a la experiencia distanciadora de su pluralidad lingüística», MAGRIS, C. (1993), p. 33.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ Cfr. las referencias a reflexiones semejantes en Rilke o Musil, *Ibidem*, pp. 202-206 y 241-260.

como si ahondara con ello en la disociación de la personalidad operada por la escritura— y Rimbaud²⁷. No son, desde luego, los únicos. Desde Joubert hasta Walser o Rulfo, una fenomenología enormemente variopinta de renunciadas a la escritura —acompañadas en muchos casos de una locura de tintes afásicos que recuerda a menudo a las figuras de los locos o los idiotas enumeradas por Michel de Certeau como paradigma del místico reformador— nos ofrece un claro testimonio de la omnipresencia moderna de una *melan-colía* que conduce, por motivos diversos pero recurrentes, a un abandono total de la secreción negra de tinta como única posibilidad de encontrar una epifanía plena de la verdad —espiritual, vital, conceptual o filosófica— en el blanco del silencio. Personajes como el triestino Roberto Bazlen (1902-1965), escritor sin libros, autor tan sólo de unas *Note senza testo* que parecen resistirse furiosamente a la noción autoritaria de texto o escritura central, autosuficiente o fundadora²⁸, ponen de manifiesto la pujanza moderna de una consideración de la literatura como instancia alingüística en que la expresión constituye apenas un corolario no siempre afortunado. Sin embargo, la gran tematización del abandono moderno de la escritura se encuentra sin duda en la *Carta de Lord Chandos*, escrita en 1902 por el austriaco Hugo von Hofmannsthal. En esta breve obra, uno de los hitos de la *melan-colía* occidental, el autor ficcional de la misiva, Lord Chandos, explica sus razones para abandonar definitivamente la escritura. Es incapaz de «creer en el lenguaje y su comunicabilidad, porque se da cuenta de que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto en la cual se pierde la epifanía irreplicable de la experiencia. [...] Desconfía de la palabra, puesto que las palabras expresan solamente los significados abstractos y genéricos»²⁹. Su desconfianza hacia el lenguaje, el temblor casi existencial que sufre ante la contemplación de una inadecuación entre vida y expresión, es descrito en términos de enfermedad para la que se busca curación —una curación que no se encontrará por esa vía— en los filósofos antiguos. Sin embargo, este recurso a una nueva escritura sólo agudiza la sensación de comunión imposible entre cualquier forma literaria y la interioridad pura de sus sentimientos y concepciones: «Hice un esfuerzo por liberarme de ese estado refugiándome en el mundo espiritual de los antiguos. Evité a Platón; pues me aterraban los peligros de su vuelo metafórico. Sobre todo pensé en guiarme por los textos de Séneca y Cicerón. *Esperaba curarme* con esa armonía de conceptos limitados y ordenados. Pero no podía llegar hasta ellos. Comprendía esos conceptos: veía ascender ante mí su maravilloso juego con bolas doradas. Podía moverme a su alrededor y ver cómo jugaban entre sí; pero sólo

²⁷ STEINER, G. (1990), pp. 77-79.

²⁸ Cfr. BAZLEN, R. (2002), pp. 171-264.

²⁹ MAGRIS, C. (1993), pp. 46-47.

se ocupaban de ellos mismos, y *lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su corro*»³⁰. La letra manifiesta del modo más siniestro su negritud asfixiante e induce a Lord Chandos a buscar una vida no encadenada por ninguna forma, libre de toda convención social, particularmente de aquella que habría de perseguirlo aun en su más radical aislamiento: el lenguaje y su mecanismo de significación³¹. Pues para él, como para todos los apóstoles de la *melan-colía* desde la Antigüedad hasta la modernidad, «existe una verdad última irreductible a la expresión, y él debe resignarse a hablar no de la vida, sino solamente de su incapacidad de nombrarla»³². Relato de una imposibilidad de relatar originada en el nacimiento mismo de su narración, la literatura queda para Hofmannsthal reducida a la angustia enfermiza de la desaparición definitiva del origen y el centro, si bien curiosamente en el blanco que conecta unos significantes devenidos autónomos puede atisbarse una leve sombra de ese significado trascendente que las palabras ya no transmiten³³. Esta prefiguración de la *significancia*, que remite asimismo a Mallarmé y a su particular utilización de los blancos, no implica sin embargo para Hofmannsthal, como sí ocurriría con numerosos autores posteriores —entre los cuales puede contarse a no pocas facciones vanguardistas—, una liberación de las estructuras centrales de autoridad, sino una pérdida desasosegante de las referencias y de la certeza del sentido. La curación a la enfermedad de la tinta, la sanación definitiva de esta secreción morbosa de bilis negra, se encuentra por lo tanto no en los blancos que escanden la escritura, sino en la reabsorción total, en el blanco definitivo del silencio donde la vida y la interioridad del ser pueden hacer su epifanía reuniendo al sujeto con el núcleo más hondo de su mismidad.

¿Cuál sería el lugar de Mallarmé en esta historia de los blancos en la literatura? ¿Es su posición *histórica* en una serie semejante? Su obra nos transmite la certeza de que, como tematizador por antonomasia de la importancia del blanco y la disposición tipográfica —la materialidad de la tinta— en el poema, Mallarmé ha de figurar ineludiblemente en un recuento de este tipo. ¿Dónde, sin embargo, situarlo? ¿Antes o después de la larga corriente metafísica de la *melan-colía*? Se diría, aunque

³⁰ HOFMANNSTHAL, H. (2001), p. 43. Subrayado mío.

³¹ «Se resiste a la mediación de las palabras, que se oponen a toda negación indiferenciada y distinguen al individuo del murmullo insondable de la vida, al que imponen forma, orden y jerarquía», MAGRIS, C. (1993), p. 49.

³² *Ibidem*, p. 50.

³³ «Insatisfecho de las palabras, Lord Chandos busca esa “nueva riqueza de sentido”, [...] que es producida por la misma autonomía aparente del significante. Paradójicamente, esta última produce lo que al parecer ella misma debería excluir: el aura de un sentido indecible que se reúne en torno a las cosas e impregna todo elemento —hasta los espacios blancos, los silencios y los vacíos. Cuando prevalece el significante, la poesía trasciende el significado conceptual, pero para acercarse al significado de aquel lenguaje buscado por Törless, es decir, el “lenguaje que no podemos oír”», *Ibidem*, p. 47.

los datos cronológicos lo desmientan, que toda historia del blanco en la literatura comienza y termina en él. Como si se tratara a su vez de un gran blanco que espaciase fecundando, hacia el pasado y el futuro, la historia literaria de Occidente —cuya posibilidad misma, en opinión de Jacques Derrida, niega y subvierte esta figura mallarméana—, la poesía de Mallarmé parece disponerse al modo de un gozne indecible sobre el cual el blanco tipográfico a la vez extrema su comportamiento *melancólico* y restaura, contra la metafísica de estirpe platónica, el honor de la escritura. Para Roland Barthes, el individuo posmallarméano «no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes»³⁴. A pesar de todo ello, ¿cómo no ver en el pasaje elitiano de la escritura blanca una suerte de inversión perfecta del *Coup de dés*? ¿No estamos leyendo ya el blanco mallarméano reinscrito sobre el trazo mismo de la escritura, *presente* allí de algún modo, en los cinco versos de «La almendra del mundo»? ¿No es la restauración del azar contra las «pruebas nupciales de la Idea» lo que Elitis está precisamente dando a ver en esa práctica *griega* de la escritura que pretende invertir toda la tradición metafísica occidental poniendo el acento en la *revelabilidad* que implica el grafismo y no el silencio contra el que se dibuja?

Sin duda, el pasaje de «La almendra del mundo» exige una lectura que convoque a la vez las disensiones y las confluencias de las propuestas que acerca del poder del lenguaje y la materialidad de la escritura se expresan en el eje que conecta la *melan-colía* literaria de la modernidad, las innovadoras concepciones de Mallarmé, los incipientes debates primiseculares sobre la importancia del espacio en la literatura, la fascinación por el ideograma y la escritura automática surrealista. Todo eso hace comparecer, como un cruce perfecto más allá de un *lugar* concreto en la historia de la literatura —conspirando acaso, desde la *atopía* griega, contra la linealidad teleológica de un concepto semejante—, el trazo blanco de la escritura elitiana que, como un espejo, no sólo elude la transparencia perseguida por la modernidad en la letra demasiado densa, sino que nos dirige, en una clara autoconciencia de su materialidad, hacia otras escrituras reflejadas en ella. No se deja extricar de otro modo; propone su permeabilidad no como un traspaso hacia una conceptualidad presente o un querer-decir alingüístico, sino como una remisión a

³⁴ BARTHES, R. (1987), p. 69.

nuevas escrituras, a nuevos blancos, como un mecanismo de transparencia elitiana en que la mirada no pudiera detenerse jamás en el *telos* de una superficie opaca.

Resulta imprescindible, pues, demorarse brevemente en Mallarmé, explorar a vuelapluma su blanco, que parece proyectarnos una imagen especular (idéntica pero invertida) del tematizado por Elitis. Podríamos hablar, en este juego de blancos y negros, de Elitis como *negativo* fotográfico de Mallarmé, o viceversa. Los colores se invierten entre el trazo y la página. Me interesa sin embargo destacar cómo el francés, aun cuando introduce numerosos elementos que contribuyen a positivizar la materialidad de la escritura y a concederle una posición central en la obra literaria, reproduce también en gran medida algunos de los tópicos metafísicos de la *melan-colia* moderna, acaso los conduce incluso al paroxismo. Pues su planteamiento principal³⁵, expuesto primordialmente en *Crise de vers* (1886-1895), radica en un rechazo del lenguaje azaroso, múltiple y proliferante, que una nueva poesía, depurada de todos esos elementos, claramente atribuibles a la esencia misma de la escritura, ha de venir a corregir para fundar el Verbo. Las lenguas diversas, nacidas de Babel, son de hecho fallidas, y es preciso construir una sola donde la verdad aparezca como epifanía de la Idea; el objeto de la poesía no es, pues, segregar inconteniblemente bilis negra, ahondando la herida por donde el sentido escapa a borbotones, sino enjugar en la medida de lo posible esa secreción para reducirla al mínimo: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un»³⁶. El verso, añade enseguida, «philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur»³⁷. Estamos lejos ya, bien es cierto, de las lamentaciones por un alejamiento progresivo de la naturaleza que la escritura vendría a agudizar. Pero, del mismo modo, nos encontramos acaso más cerca de la aspiración platónica a la idealidad no mediada. Mallarmé postula la generación de un retorno al concepto o a la pureza de lo (sobre)humano que sabe ya de la imposibilidad de todo retorno *natural*: una escritura

³⁵ Por desgracia, tendré que simplificar aquí al extremo el análisis de una cuestión que ha ocupado a algunos de los mejores críticos y pensadores del siglo XX, y que exigiría una argumentación mucho más amplia.

³⁶ MALLARMÉ, S. (2003), pp. 252-253.

³⁷ *Ibidem*, p. 253.

minuciosamente dispuesta, arquitectónicamente establecida sobre la página con el fin de subrayar los blancos —y no de *decir algo*—, es la máquina que ha de construir *autoinmunitariamente* una *sobrenaturalidad* en la que el arte, la *tekhne*, se sobrepone a sí mismo. La unidad, la promesa de un encuentro total y presente con la Idea, ha de darse acaso, una vez más, no en el interior de la palabra —ni siquiera de la poética—, sino en el vacío que la circunda. Ese vacío no es sólo, sin embargo, el resultado del mecanismo de reabsorción de la *μελαν-χολή* que constituye la emisión del poema. Es también el vacío que el discurso poético genera, como un estallido nuclear, a su alrededor, propiciando la desertización del mundo, la «desaparición vibratoria» de las cosas en la negatividad sustitutoria de su proferición. El decir de la poesía suscita la nada de una *revelabilidad* que, a diferencia de la elitiana o la hölderliniana, no se caracteriza por el dinamismo y el movimiento perpetuo en el devenir del propio lenguaje, sino que se sitúa en el estatismo de una exterioridad que se quiere, en cierto modo, *telos* del propio discurrir de la escritura. Es allí donde se dejará presentir un absoluto concebido acaso desde una perspectiva del ser —si bien, como ha demostrado Derrida, existe en el blanco de Mallarmé una importante resistencia a las oposiciones metafísicas— más parmenídea que heraclítea³⁸. Claude Abastado ha llegado a comparar el blanco entre palabras, que adquiere un valor netamente significativo y se construye como el *lugar* donde la Idea podrá expresarse en toda su pureza, con el azul del cielo entre las torres de una catedral³⁹. En *Le mystère dans les lettres*, Mallarmé alude explícitamente a esta potencialidad del blanco como *revirginización* —«prueba nupcial»— que permite el retorno (*reorigen* ya, cabe pensar, y no regreso circular) a la Idea absoluta en el silencio de la escritura: «Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentifier le silence— Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée»⁴⁰. Se trata, como vemos, de vencer el azar —que podemos

³⁸ Claude Abastado dice al respecto de todo esto: «Pour susciter cette dynamique de l'imagination où l'anéantissement des apparences laisse pressentir l'absolu il faut que les éléments du poème s'abolissent pour renaître, que les sons disparaissent et se retrouvent, que la signification s'évanouisse et se recompose, que jamais ne s'installe une certitude rassurante et inauthentique», ABASTADO (1970), p. 37.

³⁹ *Ibidem*, pp. 49-50. No hay que menospreciar esta figura del azul asociada al blanco como espacio de *revelabilidad*. El blanco de Elitis se convierte, como veremos, en algunas ocasiones en azul —en ese color aparece la escritura de un manuscrito que decora su libro póstumo *Desde cerca*—, y es bien conocido el valor simbólico que éste posee en las más diversas tradiciones místicas como ámbito de manifestación de lo sagrado, cfr. HAAS, A. M. (1999).

⁴⁰ MALLARMÉ, S. (2003), p. 288.

vincular al lenguaje convencional— «palabra por palabra», como si la escritura poética estuviese funcionando aquí en su vertiente de *fármakon*-remedio para enjugar la secreción morbosa y reconducir al blanco donde el organismo sano y vivo puede reaparecer. No se trata, sin embargo, de decir el blanco. Como ha señalado Juan Carlos Rodríguez⁴¹, no existe una problemática de la decibilidad en Mallarmé, cuya *melan-colía*, en la medida en que existe, no tiene que ver exactamente con un intento fallido de expresar lo inefable (interioridad, sacralidad, concepto): el objetivo es, por el contrario, mostrar el blanco, escenificarlo en la obra a través de una nueva referencialidad que no atiende de modo estricto a la significación, propiciar su *tener lugar* en el *afuera* —que es *adentro* en la medida en que es el poema, y sólo el poema, el que delimita arquitectónicamente su espacio— del texto. En su ensayo sobre Mallarmé, que hemos citado ya profusamente a lo largo del trabajo («La double séance», 1970), Jacques Derrida se opone a esta frecuente interpretación platonizante de la Idea que tan a menudo aparece mencionada en su obra⁴², si bien no argumenta su oposición con solvencia. Limitándose a señalar que dicha Idea no es el objeto de la mimesis mallarméana, en la crucial *Mimica* y en otros textos, pasa por alto una posible vinculación con la *melan-colía* de esta promesa de manifestación que convierte a los blancos en la figura de un espaciamiento no tan alejado como él cree, en mi opinión, de una lógica metafísica⁴³. Existe, bien es cierto, una fuerte pulsión atemática, antilogocéntrica y antigenealógica, como demuestra «La double séance», en el blanco de Mallarmé, pero no debe obviarse, en la misma indecidibilidad que esta figura proyecta —y que la configura como una suerte de punta de lanza contra la lógica oposicional de la metafísica—, el estatismo ahistórico de su silencio o su promesa fenomenológica de un absoluto monístico donde toda diferencia haya quedado abolida. La noción misma del ser no es acaso deconstruida en el proceso sucesivo de la escritura, como pueda suceder en Hölderlin o en el mismo Elitis, sino aplazada hacia nuevas formas de fenomenalidad.

Hay que admitir, en cualquier caso, ciertas semejanzas, en su correspondencia inversa, entre el blanco elitiano y el mallarméano. La desaparición vibratoria de las cosas en sí que opera el lenguaje poético para el francés —y que construye *poiéticamente* un vacío expansivo en torno a la implosión de la palabra— no puede dejar de recordarnos al *hiato* que la poesía debe abrir, en opinión de Elitis, en el seno de lo real, con el fin de someterlo a un juego indecible entre presencia-ausencia que lo ponga, y nos ponga, más allá de su opacidad ontológica, en contacto con *lo imposible*. El lenguaje, cierto lenguaje, abre así en el seno del mundo la nada de la

⁴¹ Cfr. RODRÍGUEZ, J. C. (1994), p. 57.

⁴² Cfr. DERRIDA, J. (2007), pp. 292-293.

⁴³ Si bien más adelante escribe: «No resulta, pues, simplemente falso el decir que Mallarmé es platónico o hegeliano. Pero no es sobre todo cierto», *Ibidem*, p. 313.

revelabilidad, funda el desierto de una destrucción —muerte de Dios, muerte del ser (Ser)— que no deja de prometer una resurrección contenida, ya, en ese vacío intersticial de lo poético. Construir con muy complejos materiales el desierto: he ahí el peregrino objeto de esta arquitectura que aspira a descubrir el espacio del espacio, aquel (no) *lugar* donde el *lugar* no puede ya identificarse consigo mismo: «“A quoi bon, dit Mallarmé, la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure”. On trouve, dans cette réponse, une indication remarquable. Le mot n’a de sens que s’il nous débarrasse de l’objet qu’il nomme : il doit nous en épargner la présence ou “le concret rappel”. Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l’objet absent, elle l’annihile»⁴⁴. La escritura tiende, para Mallarmé, a liberarnos de lo que es, es decir, del dominio del mundo objetivo. Esta liberación, dice Maurice Blanchot, se realiza gracias a la extraña posibilidad que tenemos de crear vacío a nuestro alrededor, poniendo distancia —una distancia irreductible donde cabe todo, donde se deja contener el infinito, como en la paradoja (de una *paralogicidad* que viene muy a cuento en este punto) de Aquiles y la tortuga— entre nosotros y las cosas. La palabra poética sustituye las cosas por su ausencia, acaso por su puesta en fuga, superior siempre a su presencia objetiva y utilitaria. Pretende sumergirnos, aunque sólo sea provisionalmente, en el hiato de la diferencia, en el seno de aquello que no es *ya* pero a la vez no es *todavía*. La literatura, continúa exponiendo Blanchot, tiene por ley este movimiento *hacia otra cosa*, hacia un más allá que sin embargo no cesa de escapársenos, y del que sólo queda en nosotros la «falta consciente». Ese espacio vacío de contacto con una alteridad indecible, de comunicación en definitiva con lo Abierto, es el objeto de toda creación del lenguaje⁴⁵. Existe en este aspecto, por tanto, una connivencia fundamental entre las pretensiones elitianas, con su lógica del *hiato* y la apertura, y el pensamiento poético de Mallarmé, que funciona acaso como el punto en que sus dos blancos, invertidos sobre la imposible imagen de dos espejos contrapuestos, se tocan para proclamar su pertenencia a la misma serie que a su modo subvierten.

La diferencia se encuentra, entre otras cosas ya mencionadas, en la consideración del silencio. Impensable y negativo —hundimiento en el mismo negro de la opacidad occidental que la metafísica había situado en la tinta— en Elitis, que cree en una inagotable proliferación de la escritura griega como generación incesante de una *#Topía* paradisiaca de inocencia total donde la trascendencia ha de prometerse

⁴⁴ BLANCHOT, M. (1972), p. 37.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 46-47.

heliotrópicamente impidiendo toda clausura ontológica de sentido que nos conduzca a la muerte; exigencia final en Mallarmé, que ve en él no el fracaso de su quehacer, sino precisamente la confirmación de su poder: las palabras del poema han nacido para esponjarse resaltando los blancos que las circundan (*Un coup de dés*), o bien para callar definitivamente dejando paso a un silencio que no hubiera existido sin ellas, antes de ellas, y que por el contrario es la culminación del proceso progresivo de construcción de ausencias que constituye la poesía⁴⁶.

El nuevo interés por el ideograma oriental, que surge con fuerza en el cambio de siglo, así como el deseo de adaptarlo a Occidente como forma poética, se halla perfectamente imbricado en esta problemática de la escritura y la *melan-colia*. Es de hecho Mallarmé quien, en el marco de sus teorías innovadoras sobre el blanco, la arquitectura tipográfica del texto y las nuevas formas de lectura, se interesa en primer lugar por él —dentro del ámbito de la literatura moderna, naturalmente—, en su correspondencia con Eugène Lefébure. El ideograma proporcionaba elementos revolucionarios que permitían atisbar una salida al atolladero de la irrepresentabilidad lingüística. Antes que nada, su origen oriental garantizaba con su introducción —una vez más ese impenitente orientalismo de la modernidad occidental al que no he dejado de referirme— una regeneración profunda de los esquemas desgastados contra los que la literatura europea, ansiosa de un reencantamiento de la vida, llevaba muchas décadas combatiendo⁴⁷. Procedente de un Oriente mitificado, espiritual y sagrado pero también sensual, sabio pero antirracionalmente intuitivo, pasivo, femenino y ahistórico, el ideograma representaba precisamente todo aquello que la poesía contemporánea europea llevaba más de un siglo buscando en contra del curso irreparable de los tiempos: la alternativa a la violencia autoritaria de la linealidad de la historia —la misma que había producido la fractura moderna causante de la inicial melancolía y que iba agrandándose a falta de una regeneración mesiánica en que el ciclo pudiera volver a comenzar desde presupuestos esperanzadores y (re)totalizantes— y a la disgregación

⁴⁶ «Quand on a découvert dans le langage un pouvoir exceptionnel d'absence et de contestation, la tentation vient de considérer l'absence même de langage comme enveloppée dans son essence et le silence comme la possibilité ultime de la parole. Chacun sait que ce silence a hanté le poète. Ce que l'on a quelquefois oublié, c'est que ce silence ne marque pas pour lui l'échec de ses rêves, pas plus qu'il ne signifie un acquiescement à l'ineffable, une trahison du langage, un à quoi bon jeté à des ressources poétiques trop inférieures à l'idéal. Le silence est sans doute toujours présent comme la seule exigence qui vaille. Mais, loin d'apparaître l'opposé des mots, il est au contraire supposé par les mots, et comme leur parti pris, leur intention secrète, plus encore la condition de la parole, si parler c'est remplacer une présence par une absence et, à travers des présences de plus en plus fragiles, poursuivre une absence de plus en plus suffisante. Le silence n'a tant de dignité que parce qu'il est le plus haut degré de cette absence qui est toute la vertu de parler (qui est elle-même notre pouvoir de donner un sens, de nous séparer des choses pour les signifier)», *Ibidem*, pp. 41-42.

⁴⁷ «Dans la rêverie en miroir de l'Occident poétique, se glisse l'espoir insensé : un geste peut-être habite cette écriture, capable d'arrêter la force, la raison ou la mort. L'Orient où naissent les étoiles est aussi celui du lever des signes», FORMENTELLI, É. (1993), pp. 217-218.

de la conciencia y de la personalidad del hombre⁴⁸. La escritura ideográfica cumplía a la perfección los dos requisitos: por una parte, detenía la hemorragia del sentido que se hallaba inscrita desde su nacimiento en los alfabetos griego y latino, marcados por una sucesividad lineal, y, por otra, reunía en un mismo elemento la intelección, la sensación y la imaginación. Pese a que resulta evidente que el interés por el ideograma contribuye a restaurar el valor material de una escritura que ya no puede pretenderse transparente, y por tanto significa un golpe al pensamiento metafísico predominante, no se puede obviar en absoluto que en él la *intelligentsia* europea descubre ante todo dos valores que pueden curar la *melan-colia*: el estatismo y la unificación de lo real. Aun constituyendo una efusión inabsorbible de tinta, por cuanto funda arquitectónicamente el propio espacio de su referencia sin la menor preocupación por la existencia de una *physis propria* no imaginal que pudiera ser traicionada o violentada en la representación, la escritura ideográfica —o la reideogramatización de la escritura alfabética— es el perfecto tranquilizante contra muchas de las ansiedades que habían acosado a este respecto a la poesía moderna desde sus albores. El ideograma anula la temporalidad de la escritura, y por tanto desplaza el eje de la diferencia —y de la diferición— hacia lo espacial⁴⁹. Ya no es la voz, como en Platón o en los bardos románticos, el modelo ideal de la literatura o de la expresión escrita, sino lo pictórico o lo arquitectónico, que inciden más bien, como había señalado Lessing, en el estatismo espacial de la experiencia de contemplación. Se diría que la conciencia aprehende de una vez aquello que *tiene lugar* en la obra, sin necesidad de desenvolvimiento analítico alguno. La obra ya no dice, sino que *se dice*; es por sí misma una experiencia. La distancia entre *lo* expresado y su recepción, que tanto angustió a los poetas románticos, ha dejado de ser un problema. Como ha señalado Éliane Formentelli, la escritura erige en el ideograma el instante apofánico de una revelación o una iluminación mística que se entrega ya sin pérdidas⁵⁰. Nos

⁴⁸ A estos dos reproches fundamentales de la poesía moderna se encuentra fácilmente asociada toda una serie de conceptos afines que ya le hemos visto rechazar: el capitalismo, la sociedad burguesa, el utilitarismo, el colonialismo, el belicismo, o, en el segundo de los casos, la estricta parcelación de los saberes que resulta de la profunda reforma de la ciencia llevada a cabo en la Ilustración.

⁴⁹ «L'espace s'oppose alors au temps trop pressé de la filature phonétique comme lieu où déployer, dénouer le désir du langage. Espace du Livre, de la page. Et l'espace intérieur à la langue elle-même. Toth, l'inventeur de l'écriture, est aussi celui du tric-trac. Il faut avec ses propres armes jouer contre lui. Le dernier Mallarmé jouera donc deux stratégies opposées : le ralentissement syntaxique, entravant l'élan de la phrase et la course aux significations, et le coup de dés, qui par l'espacement des éléments leur porte un coup d'arrêt. [...] En cristallisant un instant de langage, le poème retourne au ciel son image inversée. Au ciel des signes, l'Orient, le négatif de ses efforts. Calcul du blanc chez Mallarmé», *Ibidem*, p. 221.

⁵⁰ «Le visible qui l'habite (le don optique qui permet la halte de l'esprit, la liberté de la lecture) est tributaire de langues, il note leur interprétation phonétique. Mais il la retient, la fixe, l'arrête. L'écriture érige l'instant apophanique d'une révélation, dans la verticalité d'une illumination mystique. De la langue, de la voix au signe, il n'y a pas perte ou meurtre mais transfert englobant, enrayant le passage linéaire, temporel, fluide», *Ibidem*, p. 218.

hemos alejado de la concepción de la lengua como sistema de diferencias opositivas para recuperar en cierto modo el valor de unidad absoluta —parcelable como mucho en su interioridad— que los enfermos de *melan-colia* habían añorado. Algunos defensores del ideograma —forma que vemos progresivamente situarse en un gozne *indecidable* respecto a la historia de los blancos y la decibilidad literaria—, se congratulan, de hecho, en términos inconfundiblemente logocéntricos, por su estabilidad, que contrasta con la fugacidad irresponsable de la voz, más cercana a la charla vacua (el lenguaje y el Verbo de Mallarmé, de nuevo) que deja escapar irremediabilmente el sentido en su funcionamiento utilitario⁵¹. Este razonamiento se corresponde plenamente con el proyecto mallarméano del Libro Total, o incluso del *Coup de dés* (que tanto debe al descubrimiento del ideograma o el jeroglífico): la poesía debe, aun por medios tipográficos, abolir el azar que subyace a la sucesividad incontrolable de la lengua⁵². Estamos lejos ya, por consiguiente, de la apuesta por el devenir heraclíteo, netamente antiplatónico, en la conquista o construcción *poiética* del ser, tal como postuló Hölderlin en una formulación precursora que no encontró eco hasta bien entrado el siglo XX. El blanco mallarméano, el blanco que el ideograma contribuye a enmarcar y subrayar, es ante todo un blanco fijo, usurpado por medio de la formalización artística al movimiento incesante de la lengua. El blanco inserto en el signo, por el contrario, adaptado a una escritura alfabética que no pierde su secuencialidad aun cuando adquiera, según hemos visto, numerosos rasgos ideográficos, hace de la propuesta de Elitis un ideograma en movimiento que funde, asumiéndolos e invirtiéndolos sobre su propio espejo, a Hölderlin y Mallarmé (el tiempo y el espacio de lo sagrado). Pues frente a Fenollosa y Pound, introductores formales del interés europeo por el ideograma, frente a los impulsores del caligrama o los diversos letristas y espacialistas que adaptaron ciertas teorías ideográficas a la composición de poemas —autores todos que pueden leerse al través de esa escritura blanca que brota en el poema—, Elitis invierte el reparto de blancos y negros tiñendo de positividad la forma material de la escritura, una escritura que no renuncia a la sintaxis⁵³ ni al desarrollo temporal —bien es cierto que más allá de toda linealidad

⁵¹ «À la stabilité de l'idéogramme, Michaux oppose la voix qui laisse filer», *Ibidem*, p. 218.

⁵² «De Segalen à Michaux, de Mallarmé à Macé, la rêverie se nourrit d'une théorie de la langue et de l'écriture. Langue où se love la rondeur du monosyllabe qu'on peut aisément opposer à ce que Gérard Macé appelle "les aléas de l'alphabet"; le langage des tons, de la voix, du chant et non de l'articulation alphabétique; langue à l'ordre étoilé (et labile) au lieu des règles logiques de la syntaxe. Langue qui saura s'installer dans l'espace idéographique au lieu de filer linéairement dans le temps. Dans cette rêverie que soutient l'étude, l'imaginaire assigne d'ailleurs, parfois, des noms et lieux différents à cette langue qui devient mythique. Où le chinois de Mallarmé, c'est peut-être l'anglais. Où l'hieroglyphe de Lefébure, c'est le poème de Mallarmé. Et le poème pour Mallarmé quelque nouveau hieroglyphe. Où le chinois de Gérard Macé creuse le lit d'une douleur encore vive: l'ignorance des langues mortes, ces lettres de noblesse d'une culture», *Ibidem*, p. 219.

⁵³ Una cierta fobia a la sintaxis caracteriza a toda la poesía moderna a excepción quizá del surrealismo. La carencia de una sintaxis compleja del chino o el inglés hacen preferibles estas lenguas

histórica— pero que asume en sí, y no en su contorno, la potencialidad arquitectónica de fundar el espacio del espacio donde un absoluto pueda *re-velarse*. Esta *re-velación* en proceso, lo veremos, responderá mejor que ninguna otra a la mecánica del *heliotropismo*, el cual requiere un giro incesante en cuyo seno se prometa, *re-trayéndose* alusiva y elusivamente —en una tensión simultánea que la estabilidad del ideograma no puede acaso re-producir—, el sol o la trascendencia. Veremos más tarde todas las derivaciones y consecuencias de esta conversión elitiana de la escritura alfabética griega en un paradójico *ideograma en movimiento*, así como su relación con un pensamiento *poiético* del absoluto y con una fundación en marcha —suerte de arquitectura móvil— del desierto de la *revelabilidad*.

Pero antes es preciso cerrar el episodio del ideograma, que se halla imbricado, en sus implicaciones mallarméanas y logocéntricas, con una nueva propuesta que late con particular potencia en los versos de «La almendra del mundo»: la escritura automática surrealista. Pues mientras que el poeta amante del ideograma y de los blancos de la página aspira a abolir el azar del lenguaje común y, por tanto, el devenir de una existencia ciega que ha de ser sustituida por la precisa formalidad del arte, el surrealismo sacraliza el azar y el movimiento de la escritura (que deviene *automática*, maquinalmente productiva para la poesía) como el espacio mismo donde lo poético, es decir, la *sobrenaturalidad* que se halla implicada en el concepto de superrealidad, puede generarse. Si los adaptadores del ideograma se veían gracias a esta forma liberados potencialmente de la necesidad de escribir, de manchar(se) de nuevo con el texto escrito —en la medida en que quedaban convertidos de escritores y lectores en espectadores, productores y receptores a la vez, y sin pérdida, de una experiencia⁵⁴—, los surrealistas, al menos en su primera fase, se entregan con fruición a este derrame morboso que ya no es tal, sino por el contrario el ámbito de una salvación de la intimidad de lo humano. En efecto, con la escritura automática, transcripción exacta del contenido profundo del inconsciente y, por tanto, de aquello

para Mallarmé y otros contemporáneos. La sintaxis se entiende como el triunfo del orden, la autoridad y el racionalismo que se quieren derrocar, cuando no incluso una hipóstasis de la historicidad moderna. Ya Barthes señaló en *El grado cero de la escritura* que la poesía de los últimos siglos se caracteriza por una creciente independencia y neutralidad opositiva de la palabra. Gran parte de los manifiestos vanguardistas proponen la emancipación de la lengua del sentido, y para ello suelen apelar a una liberación de las palabras de sus nexos sintácticos. En el *Manifiesto futurista* de Marinetti, por ejemplo, la supresión de la sintaxis se entiende como un paso imprescindible hacia cierta inmediatez de la vida y de la experiencia poética: «La syntaxe était une sorte de chiffre abstrait qui a servi aux poètes pour renseigner les foules sur l'état coloré, musical, plastique et architectural de l'univers. La syntaxe était une sorte d'interprète et de cicérone monotone. Il faut supprimer cet intermédiaire pour que la littérature entre directement dans l'univers et fasse corps avec lui», LAGEIRA, J. (2006), p. 53.

⁵⁴ «Libres de l'ordre syntaxique, ils entravent la course de la lecture, muette comme à voix haute. On peut y épeler, mais trait à trait non phonème à phonème. L'alphabet ne s'y dévide pas. Entre les traits, entre les signes, l'air circule. La halte du plaisir est permise. Ou l'égarément. Lecture buissonnière. Heureux poète s'il pouvait demeurer lecteur. Spectateur. (Mais il lui faut écrire)», FORMENTELLI, É. (1993), p. 220.

que de sagrado puede pensar aún la literatura moderna, no sólo no se pierde ya la pureza interna de la idea, sino que se explicita, salvándolo de una pérdida o una desatención seguras, uno de los componentes primordiales en la construcción de la plenitud de la existencia, es decir, de la superrealidad. Lo que se escribe a través de este método no es, de hecho, una transposición inexacta y necrotizada por la forma lingüística de un contenido presente e inamovible en la conciencia⁵⁵, sino la misma sustancia de la psique más profunda, que opera exclusivamente por medio de una escritura semejante⁵⁶. La escritura automática constituye, por tanto, la escenificación auténtica del funcionamiento del inconsciente, la captación en movimiento de unos procesos que representan la verdadera (*sobre*)naturaleza no mediada del hombre. La sintaxis no es, por consiguiente, ningún problema, como tampoco lo son las estructuras convencionales de la lengua⁵⁷. La naturaleza reside en ellas, y es en su puesta en marcha donde surge, como si se tratara de una fuente, la posibilidad de una trascendencia. Desde la orilla opuesta de la problemática de la *melan-colía*, la escritura se coloca del lado del blanco, de lo inocente, de lo puro, de lo *propia*mente humano, contra el fondo negro y tenebroso de los esquemas impuestos por la conciencia, de la historia y de las constricciones sociales. No encontrar *un* sentido no resulta ahora frustrante para unos poetas que buscan en la formulación del absurdo, de lo paradójico y de lo *paralógico* del inconsciente, la *construibilidad* de una

⁵⁵ No olvidemos el célebre y definitorio «El pensamiento se forma en la boca» de Tristan Tzara en el *Manifiesto Dada*.

⁵⁶ El pensamiento o el inconsciente son, de hecho, para Breton, lenguaje, como se hace evidente en esta nota del *Primer Manifiesto*: «Cada día creo más en la infalibilidad de mi pensamiento en relación conmigo mismo, lo cual es naturalísimo. De todos modos, en esta *escritura del pensamiento* en la que uno queda a merced de cualquier distracción exterior, se producen fácilmente “lagunas”. No hay razón alguna que justifique el intento de disimularlas. El pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de acusarse a sí mismo. Aquellas evidentes deficiencias deben atribuirse a las sugerencias procedentes del exterior», BRETON, A. (2002), p. 32.

⁵⁷ Breton mismo lo reconoce en *El surrealismo en sus obras vivas*, en 1953: «La experiencia ha demostrado que en esta expresión aparecían muy pocos neologismos, y que no comportaba desmembramiento sintáctico ni desintegración del vocabulario», pues se había logrado localizar, según dice, la materia prima del lenguaje, *Ibidem*, p. 218. Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier destacan asimismo el contraste formal del proyecto lingüístico surrealista con otras tentativas vanguardistas, y sus consecuencias profundas: «Breton no va contra la naturaleza del lenguaje como los futuristas cuyas experiencias recusa. Él no quiere confundir “las palabras hacen el amor” con “las palabras en libertad” (Marinetti). Respeta la sintaxis, no hace un uso excesivo de grafismos aberrantes, ni de neologismos chocantes. El lenguaje, con sus habituales propiedades estructurales, forma parte de la vida íntima del espíritu. Ignorarlo equivale a alejarse de lo que constituye la esencia de la poesía: la inmersión en el ser. El rechaza asimismo la poesía “cubista”, se muestra muy desconfiado para con los caligramas, los poemas onomatopéyicos tan del gusto de Apollinaire. Sus disensiones con Tzara, cuya ironía hacia su propia escritura y con respecto a la imagen poética constituyen lo esencial de su genio, proceden sin duda de su incompatibilidad de opinión en este punto esencial. Cuando Tzara niega la escritura por la escritura, Breton se lanza a cuerpo descubierto en sus espejismos. Estas dos formas de “perderse” no se corresponden con la misma idea de la salvación», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 13. Algunos años más tarde, los miembros del grupo situacionista que bajo el pseudónimo Jean-François Dupuis escribieron una *Historia desenvuelta del surrealismo*, acusaron a Breton precisamente de haber restituido en este proceso el lenguaje del poder que otras vanguardias cuestionaron, cfr. DUPUIS, J.-F. (2004), pp. 104-105.

trascendencia reinmanentizada y la verdad de una interioridad que sólo en su volcado exterior, en su plena manifestación, puede conducirnos a la felicidad y al paraíso. Que la escritura introduzca la alteridad en el ser, en nuestro ser, no sólo no se contempla ya con desasosiego, sino que se comprende como una perfecta transposición del mecanismo del inconsciente, que nos conecta con lo desconocido proyectándonos más allá de las identidades reductoras que nos han asignado los diversos discursos de poder de la sociedad burguesa: la biología, la historia, la geografía, la economía o la política.

Con el surrealismo, en consecuencia, la noción oriental del ideograma integra a Heráclito y se pone en movimiento. La escritura automática propone una nueva solución, o bien una inversión en los términos, al problema de la *melan-colia*. No deja, sin embargo, de insertarse de modo preciso en esta historia de los blancos en la literatura. Determinados autores, de hecho, han visto en la propuesta de Breton una respuesta explícita a los blancos de Mallarmé y su proyecto de abolición del azar, más comprensible aún si tenemos en cuenta que los inicios literarios del fundador del surrealismo se desarrollaron bajo su influencia. El azar vuelve ahora, con todos los honores, a la escritura: se impone, incluso, por encima del añorado sentido totalizante de los románticos o los contemporáneos centroeuropeos. De vuelta a la oracularidad que le otorgó en otros tiempos cualidades sagradas y reveladoras, la palabra escrita vuelve a convertirse en el espacio —espacio interior y no circundante, vacío del *Ungrund* del inconsciente o el punto supremo integrado en el trazo del signo— de mediación con la trascendencia. Resulta sorprendente, por ejemplo, la minuciosa ritualidad ascética que, en un movimiento tan virulentamente antirreligioso y materialista, al menos en sus inicios, se concede a la *práctica* de la escritura automática en algunos textos tempranos. Se trata de concentrarse a la espera de ver surgir como el templo de una sacralidad posible esta corriente verbal que emana del interior; para ello es preciso, y así lo declara Francis Gérard, aislarse de toda distracción externa, es decir, mantenerse a la escucha no para encontrar el modo de transcribir una experiencia íntima e intransferible, sino para localizar las fuentes mismas en que *tiene lugar* dicha experiencia del núcleo más irreductible del ser, el cual se escenificará ahora sin pérdidas —especialmente si la pluma es lo suficientemente rápida— sobre la página. Esas palabras primordiales contendrán ahora en su trazo lo que antes se confiaba al blanco de la no manifestación: la promesa de la verdad del ser o la *indemnidad* del organismo sano e idéntico a sí. Porque escribir ha dejado de ser la operación exterior de un destierro irreparable que llora la necesidad de un retorno al origen para convertirse en la reunificación de la personalidad a través de su misma dislocación: el yo, desde Rimbaud, sólo puede ser ya otro, el otro del inconsciente y el exceso de sí. En el artículo «L'État d' un

Surréaliste», Francis Gérard resume todas estas nociones en el primer número de *La Révolution Surréaliste*. La escritura automática, como se aprecia en sus primeras líneas, ha asumido ya su carácter de *fármakon*-droga, devenido ahora el remedio que nos arranca a toda disgregación en la exterioridad:

Déjà L. A. et A. B. l'avaient comparé aux stupéfiants, à la harpe composée des douces cordes de chanvre. De fait, qui se laisse entièrement glisser dans le flux rapide et ininterrompu de l'automatisme, l'indifférence absolue à tout ce qui l'entoure le gagne rapidement le plonge dans une somnolence agréable qui l'écarte de plus en plus de la réalité extérieure et interpose entre elle et lui une brume particulièrement douce à l'esprit, cependant que certaines sensations inconnues prennent une acuité et une lucidité extraordinaires. Dans cette béatitude on observe un engourdissement général du corps, toute la vie semble se réfugier dans une griserie mouvante et dans la fraîcheur (particulièrement directe) d'une activité toute intérieure. L'impression très douce paraît comparable à l'ivresse du tabac, et, plutôt encore, de l'opium. L'esprit se meut dans une opaque région vaporeuse, contre les nuages de laquelle il se joue comme un parfum.

Si on interrompt alors l'écriture, on s'aperçoit que les yeux n'accommodent plus aux objets environnants, les jambes titubent, le corps est las, l'esprit se sent vague et doucement blessé, l'attention est désorientée et, frustrée, se trouve ramenée à des objets de moindre émotion et de matière plus brutale qui lui sont obstacle. Une sorte de flottante ivresse trouble encore la lucidité, en même temps que la transporte encore une vierge exaltation, une fièvre d'activité brusquement surprise et douloureusement suspendue.

Celui qui s'est souvent prêté à cet exercice ne peut plus, semble-t-il, s'en détacher complètement. Même dans l'intervalle des séances il sent son cerveau reposer dans cette ouate douce, il perçoit cette brume qui flotte entre lui et le monde extérieur et précis; il se réfugiera volontiers dans ce havre intérieur: de nouveau un poison subtil lui ouvrira à deux battants les portes d'un monde où l'esprit libéré court dans une exaltante liberté.⁵⁸

El lenguaje es ahora lo vivo, suscitación de la vitalidad, originariedad repetida, y no simulacro muerto que nos aparta de la fuente misma de la verdad. No hay nada que la escritura recuerde con una lápida muda, porque toda la realidad que

⁵⁸ Este primer número apareció en diciembre de 1924, *RÉVOLUTION SURRÉALISTE, LA: Collection Complete* (1975), nº 1, pp. 29-30.

verdaderamente cuenta se genera precisamente entre sus hilos⁵⁹. Como apuntan Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, Maurice Blanchot ha vinculado, por esta causa, el *cogito* cartesiano con la práctica lingüística del surrealismo: «De esta forma, hablar, escuchar hablar a su palabra, es un acto vital, el acto vital por excelencia. Breton habla de un “orden que hemos recibido de una vez para siempre y que nunca hemos tenido la oportunidad de discutir” (*Légitime défense*). En una chocante síntesis, Blanchot relacionará el lenguaje surrealista con el *cogito* cartesiano»⁶⁰. Y ello precisamente por cuanto a través de la escritura se pretende reunir el ser y no disociarlo, como sucede en otras técnicas mediúnicas de apariencia semejante⁶¹. Motivos similares son seguramente los que han llevado a Ferdinand Alquié⁶², con buen juicio en mi opinión, a desvincular el surrealismo de la filosofía hegeliana —y por tanto de cierta tradición platónica— a la que sus fundadores apelaron, probablemente en el marco de su servidumbre marxista, como inspiración primordial en lo teórico. Dicha influencia los situaría en la corriente metafísica de la *melan-colía* en sentido amplio, de la que como vemos procuran desmarcarse⁶³. En el surrealismo la inspiración ya es interna al lenguaje, y no previa como en épocas anteriores⁶⁴, a la vez que la expresión verbal adquiere, en opinión de Breton, un poder supremo que se le niega en la misma intensidad a la imagen pictórica⁶⁵ —subsidiaria siempre de la más potente imagen lingüística— y, mucho más, a la antes santificada música, que apenas si merece el aprecio de los miembros del grupo. Las iluminaciones surgen ya de y en la escritura, que se convierte en espacio de la experiencia y deja de ser el torpe medio de transcripción de las visiones inefables del Poeta⁶⁶. Aun siendo automática, esta escritura conquista la categoría de ámbito inaugural⁶⁷ —inaugural aun en una iterabilidad que queda despojada de tonos

⁵⁹ Como resalta Jacqueline Chénieux-Gendron, no hay querer-decir previo a la escritura en el surrealismo, cfr. CHÉNIEUX-GENDRON, J. (1984), p. 171, así como DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 11, o ALQUIÉ, F. (1974), p. 39.

⁶⁰ DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 12.

⁶¹ *Ibidem*, p. 17. Cfr. también ALEXANDRIAN, S. (1974), pp. 97-99, donde se subrayan las diferencias entre la escritura automática surrealista y lo que con ese nombre se había practicado en el espiritismo o la psicología experimental durante el siglo XIX.

⁶² Cfr. ALQUIÉ, F. (1974), pp. 49-57 y 92.

⁶³ La falta de espacio nos impedirá analizar, no obstante, todos los residuos metafísicos que aún pueden rastrearse en la teoría escritural del surrealismo. En esta breve presentación, sin embargo, he querido incidir sucintamente en los aspectos más contraculturales que el movimiento presenta dentro de la corriente histórica de la *melan-colía*. A través de ellos puede explicarse, si no del todo, sí bastante bien la pulsión antioccidental que gobierna la escritura blanca de Elitis.

⁶⁴ ABASTADO (1971), pp. 67-69.

⁶⁵ Cfr. ALQUIÉ, F. (1974), pp. 35-36.

⁶⁶ Cfr. DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974), pp. 106-107.

⁶⁷ «Más generalmente: la escritura poética no tiene otro fin que el de informar primero al escritor acerca de sí mismo, y de reactivar sus más profundos deseos. Al darle un sentido al día, realiza, pues, otra cosa distinta a la de instaurar una repetición (renovable con cada lectura): la escritura poética inaugura», DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1976), p. 44.

sombríos— que genera, gracias a la confluencia entre imaginación, intelección y deseo, realidades siempre nuevas —espacios en el espacio, mundos en el mundo— que poder habitar de modo paralelo, o alternativo, al mundo de vigilia. Gracias a la palabra, lo imposible se hace posible⁶⁸ y el cruce de vasos comunicantes se produce esponjando la realidad cotidiana y abriéndola a alteridades sin fin. El lenguaje ha dejado de ser el muro fúnebre contra el que las tentativas humanas chocan una y otra vez —y que el arte, por consiguiente, debería derribar— para convertirse en un trampolín hacia cotas desconocidas: «Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha»⁶⁹.

Con su habitual brillantez, Maurice Blanchot afirma que el surrealismo ha sido asediado desde su fundación por la idea de que en la constitución del hombre ha de haber un momento en que el lenguaje ya no es discurso, sino la realidad misma, sin dejar de ser simultáneamente la realidad misma del lenguaje. Ese es el instante en que el hombre logra tocar lo absoluto⁷⁰. Dicha *experiencia* deviene lenguaje, lo es ya, sin que las palabras se interpongan entre ella y el sujeto⁷¹, antes identificándose plenamente con la constitución integral del yo durante ese período imperceptible. La escritura se convierte en inmediatez. Contra lo que se ha dicho en multitud de ocasiones, el surrealismo es, según Blanchot, eminentemente positivo, aun cuando le niegue al lenguaje la significación utilitaria como medio de comunicación social o de designación precisa —aspecto en que coincide con Mallarmé—. Si el lenguaje desaparece como instrumento es porque ha devenido sujeto. En realidad, la escritura automática lo eleva a un estatuto superior, confundiéndolo con el pensamiento del hombre: es la libertad humana en acción: «Que les constructions rationnelles soient rejetées, que les significations universelles s'évanouissent, cela veut dire que le langage ne doit pas être *utilisé*, qu'il ne doit pas servir à exprimer, qu'il est libre, la liberté même»⁷². Por ello mismo, ha denominado a la poesía surrealista poesía de la transparencia y no poesía transparente⁷³, en la medida en que sitúa el acto mismo de la creación en las fuentes más profundas de la realidad, y no en una posterioridad culpable respecto al ser. Como en la transparencia elitiana que hemos repasado

⁶⁸ Cfr. BALAKIAN, A. (1970), pp. 166-167.

⁶⁹ Del *Primer Manifiesto*, BRETON, A. (2002), p. 42.

⁷⁰ BLANCHOT, M. (1972), p. 91.

⁷¹ *Ibidem*, p. 92.

⁷² *Ibidem*, p. 93.

⁷³ «Sous cet angle, on peut dire que la poésie d'Éluard a été essentiellement poésie du surréalisme, poésie de cette vie immédiate que le surréalisme a sentie et exaltée, non pas poésie transparente, mais poésie de la transparence, aussi incompréhensible et obscure pour les êtres qui vivent dans le monde de l'usage que l'hermétisme le plus absolu. Elle qui ne semble jamais avoir été très en règle avec l'écriture automatique, a pourtant mieux exprimé que toute autre le moment, antérieur au langage, que l'écriture automatique veut toucher et où j'ai le pur sentiment de ce que je sens. C'est une véritable poésie du *Cogito*», *Ibidem*, p. 94.

profusamente, el lenguaje surrealista, según Blanchot, opera una invisibilidad absoluta al no dejar ver nada sino el propio hueco (*re*)originario que abre sobre la superficie de lo existente⁷⁴. La escritura ocupa todo el campo de la visión y convierte el surrealismo en un movimiento retórico al extremo, desde el momento en que afirma que es el lenguaje el que da lugar al pensamiento y a la (super)realidad⁷⁵. La abolición de la distancia —que tanto había torturado a los heraldos del arte en el siglo anterior— entre la representación verbal y los objetos dinamita pues la noción postilustrada, sancionada por las Luces, de la literatura como parcela del saber o de la actividad humana que se fundamenta ante todo en el dominio de un discurso particular de figuración y apropiación de lo existente. La luz, una luz *otra*, suspendida sobre la nada previa a la manifestación, brota en y del texto, como el sol oriental de una resacralización equiparable a la que Hölderlin proclama, en tanto icono de una modernidad que sólo tardíamente asumirá el desafío, en «Como en día de fiesta...». Si allí lo sagrado ha de brotar en la mediación misma del poeta entre el día y la noche, en la escritura automática surrealista quien habla ya no es el poeta, sino la propia sacralidad, presentada ahora bajo la forma del inconsciente transpersonal que nos habita, un poder independiente sobre el que no tenemos decisión. Puesto que la escritura automática arrebató al autor toda capacidad de elegir lo que quiere decir —lo destruye, en definitiva, como autor—, convierte cualquier decir en un *decirlo todo* —viejo anhelo de los enfermos de *melan-colia*—, o bien en un *decirse* del Todo, y hace del poeta un sujeto entregado a la extrañeza y la desmesura del ser⁷⁶, incapaz de negarse a ese contacto numinoso y excesivo. El lenguaje parece entrar en contacto, de este modo, no sólo con las fuentes de la existencia que antes quedaban ocultas tras su emisión biliosa, sino también con un absoluto —absoluto del hombre, absoluto de la trascendencia o de la naturaleza— que no puede concebirse ya fuera de la operación de la escritura⁷⁷.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁷⁵ «Si le langage est lié au silence de ma pensée immédiate et n'est authentique que lorsqu'il le réalise, il faut dire adieu à la littérature. Les furieux coups de boutoir contre les notions d'oeuvre, d'art, de talent, viennent en partie du postulat de l'*écriture de pensée*. [...] Périmé donc le point de vue de l'originalité du talent artistique, de la recherche verbale pour elle-même. Pourtant, c'est un fait: le surréalisme nous apparaît surtout comme une esthétique et nous semble d'abord occupé de mots. Est-ce une inconséquence, une faiblesse de littérateurs honteux d'être ce qu'ils sont? Bien plutôt, une fidélité à leur conception du langage. Les mots son libres, et peut-être peuvent-ils nous libérer; il ne suffit que de les suivre, de s'abandonner à eux, de mettre à leur service toutes les ressources de l'invention et de la mémoire. Si la rhétorique consiste, comme le dit Jean Paulhan, à soutenir que la pensée procède des mots, alors il est sûr que le surréalisme c'est la rhétorique», *Ibidem*, p. 95.

⁷⁶ Cfr. BLANCHOT, M. (1992), p. 169.

⁷⁷ Todo el programa surrealista, que pretendió desde el principio situarse *fuera de la literatura*, en un ámbito revolucionario de transformación de la vida y de la existencia humana en general, se fundamenta, según admite Breton tardíamente en *El surrealismo en sus obras vivas* (1953), en una operación lingüística: «En la actualidad, es por lo general bien sabido que el surrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje», BRETON, A. (2002), p. 217.

Es preciso concluir, pues, y lo veremos más detalladamente en lo sucesivo, que existe una coincidencia fundamental entre el espíritu más profundo de la escritura automática y la noción elitiana de la escritura blanca sobre fondo negro. No sólo una lógica invertida de la *melan-colía*, el blanco mallarméano o el ideograma occidental se cruzan en ese trazo abierto, sino también, o ante todo, Heráclito, Hölderlin y el surrealismo, en una encrucijada que remite además a un sentido religioso, *místico* en la acepción que hemos propuesto para esa palabra, de (re)producción y (re)inscripción de lo sagrado. La vinculación entre esta positividad de la palabra poética que rige, como hemos empezado ya a ver en el capítulo anterior, la obra de Elitis, y la escritura automática surrealista, resultará tanto más sorprendente cuanto que él mismo se encargó, desde los primeros tiempos de su adhesión condicional al movimiento, de rechazar esta técnica —una de las que más recelos suscitaban entre los intelectuales griegos— como demasiado audaz⁷⁸. La crítica griega ha insistido muy a menudo en esta exclusión de la escritura automática —exclusión bastante generalizada, con algunas excepciones en casos como el de Andreas Embiricos— del surrealismo patrio⁷⁹, sin ahondar sin embargo en las posibles confluencias que por otras vías pudieron darse en la concepción del lenguaje y el procedimiento de creación, acaso con la intención de abundar en la imagen que hace de Elitis un completo heterodoxo respecto al núcleo francés del movimiento, y del surrealismo griego una suerte de cápsula autogenerada al margen del grupo parisino, y tan original —desde un punto de vista siempre nacional, no obstante— como él. Lo cierto es que Elitis, como queda de manifiesto en algunos de sus artículos y ensayos tempranos, conocía muy bien la escritura automática, y así pudo rechazarla —tras confesar algunos intentos adolescentes de practicarla— de modo argumentado en «Arte-Azar-Atrevimiento»⁸⁰, lo cual no puede extrañarnos si tenemos en cuenta que su pretensión fundamental, desde esos primeros años, fue conducir el surrealismo «a su época clásica» o, lo que es lo mismo, helenizarlo para permitir su integración en el canon nacional. De esta manera, muchas de las nociones que operan en la base, como hemos visto, de la escritura automática, serán traspasadas por él a su concepción de la escritura griega o la escritura poética —que se hacen, ya lo sabemos, sinónimas—, como oportunidad, además, de subvertir en ese ámbito puramente interno, desde el orientalismo marginal subyacente al concepto de grecidad, determinados planteamientos inherentes a la modernidad occidental. No obstante, su admiración por la escritura automática no ha dejado de existir, como puede observarse en el «Memorial para Andreas Embiricos». Allí, Elitis concede a

⁷⁸ Cfr. por ejemplo los comentarios al respecto de VITTI, M. (2000), pp. 73-74.

⁷⁹ Cfr. al respecto el muy interesante artículo de CUTRIANU, E. (2000_a).

⁸⁰ Cfr. ELITIS, O. (2000), pp. 134 y 136-137.

esta técnica surrealista, así como a sus productos, un valor extraordinario en la medida en que pone en juego el azar y quiebra las estructuras de la lógica que gobiernan el edificio de la cultura europea contemporánea: «Una secuencia ininteligible de palabras, en el grado en que da la medida, a pesar de todo, del factor del azar, no es en modo alguno inútil. Nosotros, los seres lógicos, quedamos fuera — y, entre tanto, violentas tempestades arrastran la esfera de la vida, que, como un globo aerostático, ha ascendido a regiones donde toda comunicación resulta ya imposible»⁸¹. Asimismo, elogia la elaboración intralingüística del sentido, y la revelación de elementos inescrutables fuera de la efusión libre y espontánea del lenguaje, entre los cuales se encuentra el sagrado interior del individuo, la esencia más profunda de la personalidad: «Pero en la poesía surrealista sucede que el papel carbón revela cosas que no se le han ocurrido al creador, sin que esto signifique que no corresponden a su esencia más profunda. El sentido más remoto —que es el que cuenta— es concebido por el camino, como el paisaje de la poesía»⁸². Elitis defiende, pues, muchos de los procedimientos inherentes a la escritura automática surrealista, y no es extraño por tanto, según tendremos ocasión de repasar, que los trasponga —junto con otros muchos elementos que asimismo resaltaremos— a su singular concepción no sólo del lenguaje o del lenguaje de la poesía, sino, sobre todo, del funcionamiento *sobre-natural* de la lengua griega.

3.2.2.1. *Materiales para una melan-colía elitiana*

Pese a todo lo dicho, pese a la existencia de esa escritura blanca que contradice los seculares postulados de la *melan-colía* occidental, no faltan en la obra de Elitis algunas referencias a la insuficiencia del lenguaje cotidiano para transmitir la visión poética o alcanzar las orillas del paraíso. Se trata en general de excepciones que vienen no obstante a imbricarse con las mismas declaraciones de trascendencia de la escritura. La parcelación no es, por consiguiente, tan simple como pudiera parecer. El mismo pasaje de la escritura blanca que nos ocupa alude a un fracaso previo en la captación de la «almendra del mundo» como condición del surgimiento de este grafismo que ha de inaugurar un espacio de *revelabilidad* del absoluto. El

⁸¹ «Ένας ακατανόητος συνειρμός από λέξεις, στο βαθμό που προσμετρά, παρ' όλα αυτά, τον παράγοντα του τυχαίου, δεν είναι διόλου άσκοπος. Εμείς, τα έλλογα όντα, μένουμε απέξω —και στο αναμεταξύ σφοδρές κακοκαιρίες παρασύρουν τη σφαίρα της ζωής, που έχει ανυψωθεί σαν αερόστατο σε περιοχές όπου κάθε επικοινωνία καθίσταται πλέον αδύνατη», ELITIS, O. (1993), p. 111.

⁸² «Στην υπερρεαλιστική ποίηση όμως συμβαίνει το “καρμπόν” της αντιγραφής να βγάζει πράγματα που δε διανοήθηκε ο δημιουργός, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αντιστοιχούν στη βαθύτερή του οντότητα. Η απώτερη έννοια —και αυτή έχει σημασία— συλλαμβάνεται καθ' οδόν, όπως το τοπίο του ποιήματος», *Ibidem*, p. 131.

heliotropo cumple, en este surco luminoso, su ciclo completo de alusividad y elusividad: el mismo vacío del Uno que lo suscita resulta ser el fundamento sin fundamento (*Ungrund*) a partir del cual la trascendencia es *poiéticamente* producida por el gesto de la inscripción. La escritura *da lugar* a lo sagrado que persigue. El blanco del trazo se divide, pues, entre una lógica *melancólica* y un espacio del espacio donde está destinado a alojarse, donde se aloja ya, espectralmente, el (lo) Totalmente Otro.

No obstante, numerosos críticos han aludido en términos más bien convencionales a este ocasional rechazo elitiano de la escritura, convirtiéndolo, en más de un caso, en norma de poética. Así sucede, por ejemplo, en el libro de Eli Filokipru *Η διαρκής ανεπάρκεια του λόγου* (*La constante insuficiencia del lenguaje*), donde se obvian sistemáticamente todos los indicios de positivación histórica de la escritura —utilizo a propósito este término que nos remite al revelado de un negativo fotográfico, con sus blancos y sus negros invertidos— y se pone el acento en un rechazo de lo lingüístico que pretende engarzar a Elitis (junto con otros autores griegos) en la corriente romántica de la *melan-colía*. La autora considera que el poeta pretende utilizar el lenguaje para alcanzar cierto objetivo trascendente, pero se ve obstaculizado por él en la medida en que se trata de un constructo humano incapaz de describir experiencias o territorios superiores a la mera condición humana. De este modo, las palabras, en su opinión, terminan convirtiéndose en cohibición y encerrando a Elitis en una suerte de cárcel verbal que no le deja acceder a los espacios ideales que ha soñado⁸³. Eli Filokipru concibe, según el tópico de la crítica genealógica y la poesía *melancólica*, dichos estados como *prepoéticos*. De ahí que las palabras sólo sirvan para traicionar una visión del paraíso que se ha producido en tanto plena presencia fenomenológica en el interior de la conciencia⁸⁴. Sólo en una muerte que concibe, según el esquema tripartito de plenitud originaria, caída y apocatástasis, como isomorfa de ese estado prepoético total o incluso anterior al nacimiento y la manifestación, puede recuperarse la verdad que se ha perdido en el camino⁸⁵. Es muy característico de esta visión el análisis que hace de poemas como «Tres veces la verdad» o «A la luna de Mitilene»⁸⁶. Sin embargo, apunta también otra faceta del problema que resulta en mi opinión más acertada: el lenguaje en Elitis funciona como *re-velación*, a la vez promesa o señalación del paraíso y prohibición de acceso a él⁸⁷. Una cierta lógica del *himen* se insinúa en este razonamiento. La

⁸³ FILOKIPRU, E. (2006), p. 18.

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 287-288.

⁸⁵ Cita para ello, además, el pasaje de «El sueño de los valientes» donde se afirma que los soldados muertos han recuperado del otro lado el nombre verdadero de las cosas, cfr. *Ibidem*, pp. 313-314.

⁸⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 306-308.

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 310-311.

palabra poética elitiana abre, continuando el argumento, una fractura en los hombres y los fenómenos del mundo que los carga de sentido trascendente y los pone en marcha, en cierto modo, hacia la alteridad que anuncia. El lenguaje funciona, así, generando vacío a su alrededor, al igual que sucedía en el caso de Mallarmé: es precisamente en la ausencia que inaugura, en la abolición del mundo y, en último caso, del lenguaje mismo, donde un absoluto se promete y se inaugura. Las palabras funcionan, en consecuencia, como puntadas que ponen en contacto este mundo y el otro —un mundo que la autora proyecta aún bajo la forma, poco justificada, de una presencia autónoma e inmediata—, pero se esfuman a la llegada a un territorio *sobre-natural* donde no son capaces ya de aguantar las condiciones atmosféricas⁸⁸. Operan, por consiguiente, como medios de transporte —vehículos de una *metaforá* cuya violencia extralingüística Elitis no admitiría— que nos depositan en las fronteras del paraíso pero no pueden franquearlas⁸⁹. La argumentación nos devuelve finalmente a una *melan-colía* en que la secreción negra de la tinta debe reabsorberse para justificar su emisión.

Elena Cutrianu, por su parte, cree que en la poesía de Elitis se observa un constante cuestionamiento de la capacidad del lenguaje para expresar la realidad poética, es decir, los «estados segundos» vinculados al inconsciente. Ése es el motivo, en su opinión, de que en muchos de sus textos se confeccione «otra lengua» —la misma que es mencionada al principio de «Verbo, el Oscuro» como propia del poeta—, de virtudes oraculares y antiutilitarias, que consiga lateralmente expresarlos⁹⁰. Parece difícil, no obstante, entender como testimonio de la insuficiencia del lenguaje, o incluso como un cambio efectivo de código, estas tentativas que hemos conseguido situar, sin mayores problemas, dentro del sistema de la lengua griega. Es en su interior, poniendo en marcha una lógica de la ilegibilidad, generando pues el vacío que fundamente y reinscriba el absoluto dentro del trazo de los signos —signos griegos que aportan al proceso su condición sagrada—, donde puede construirse sobre la marcha el territorio de un paraíso textual identificado con la *#Topía*. Así pues, lo *imposible* que persiste, según los versos de «La mesa de mármol», en todas las lenguas, y que para Elena Cutrianu alude precisamente a esta dolorosa inefabilidad⁹¹, no es sino la condición misma de toda *poiesis*, el vacío o la fractura sobre la que se funda la *construibilidad* del cosmos ideal, el trayecto de *revelabilidad* o deseo donde el *himen* comienza, una y otra vez, a retejerse. Sin él, sin su postulación por medio de la urdimbre irresoluble de la

⁸⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 312-313.

⁸⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 314-318.

⁹⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), p. 295.

⁹¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 304-305.

escritura, no existiría la posibilidad poética de superar las fronteras de nuestra percepción cotidiana y perseguir sin fin, en el pliegue blanco en que la palabra oculta y protege el espacio del espacio —el *otro mundo* (estado segundo o superrealidad, si queremos utilizar los términos surrealistas que emplea Elena Cutriano) que habita espectralmente el nuestro más allá del *lugar*⁹²—, una alteridad que no cesa de construirse en su promesa y en su diferición. Coincido mucho más, por ello, con David Connolly, quien afirma que los poemas de *Las Elegías de Oxópetra* son la huella de un instante de iluminación que en ellos trata de recomponerse para fundar en el entramado de la escritura las condiciones de un nuevo acceso, generalizado ya, a la trascendencia⁹³. No deja de haber en esta afirmación mucho de la *melan-colía* romántica y metafísica, pero se hace hincapié en el aspecto fundamental: si existe en Elitis un sentimiento de fracaso ante la re-presentación de una experiencia interior de plenitud, no se manifiesta por medio del silencio o la lamentación morbosa, sino a través de una nueva escritura —blanca por su obligada arreferencialidad— que pretende regenerar las condiciones de surgimiento de esa iluminación trascendente. La indecibilidad deviene fácilmente, en la dialéctica escritura-lectura que nunca se detiene, ilegibilidad, para desencadenar un nuevo proceso *heliotrópico* señalado en la página con este rayo de luz que se recorta sobre el negro de la opacidad de lo real. El absoluto inalcanzable se reteje ahora rizomáticamente en el infinito de la textualidad. El poema puede ser, pues, la derrota, sí, pero una derrota que se transforma en *reorigen*, en aportación, a pesar de todo, de una verdad de incalculable valor, como se nos dice nítidamente —dejando a un lado las implicaciones políticas que subyacen al texto— en «Un regalo, un poema de plata»: «Sin embargo imaginemos que en un viejo descampado que podría incluso estar en un bloque de pisos unos niños juegan y el que pierda / Debe de acuerdo con las reglas decir a los otros y entregarles una verdad / Y al final todos se encuentran con que tienen en la mano un pequeño / Regalo, un poema de plata»⁹⁴. El «poema de plata» nos remite ineludiblemente, además, a la escritura blanca que surge a la vez como testimonio de ausencia y espacio de promesa de «la almendra del mundo» en el texto homónimo.

En ningún lugar se ve tan bien esta ambivalencia del vacío o la derrota de la escritura como en «Tres veces la verdad», que tantas veces se ha utilizado para

⁹² Veremos cómo la idea de mundo en el mundo, de stirpe hölderliniana y explotada más tarde por el surrealismo, participa indisolublemente de la lógica de la escritura blanca. La idea de un paraíso que está *aquí* pero no podemos ver, la necesidad de una nueva arquitectura que lo revele a través de la sintaxis de la escritura y de la lectura, expresada por Elitis, según hemos visto, en diversas ocasiones, subyace asimismo a todo esto.

⁹³ «*Τα Ελεγεία της Οξόπετρας: Μία στιγμή...*», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 400.

⁹⁴ «Ὅμως ἄς φανταστούμε σ' ἓνα παλαιὸν καιρὸν ἀλὼνι που μπορεῖ νά 'ναι καὶ σε πολυκατοικία ὅτι παίζουνε παιδιά καὶ ὅτι αὐτὸς που χάνει / Πρέπει σύμφωνα με τοὺς κανονισμοὺς νὰ πει στους ἄλλους καὶ νὰ δώσει μίαν ἀλήθεια / Ὅποτε βρίσκονται στο τέλος ὅλοι νὰ κρατοῦν στο χέρι τοὺς ἓνα μικρό / Δώρο ἀσημένιο ποίημα», ELITIS, O. (2002), p. 232.

testimoniar, demasiado a la ligera en mi opinión, una adscripción *melancólica* de Elitis. El doble juego se manifiesta allí a la perfección, enlazando además en su gesto todas las dimensiones metafóricas y las figuras de poética del autor. Estamos, pues, ante una nueva *stigmé* crítica —ante un nuevo blanco— que puede desencadenar, como ha hecho en capítulos anteriores, interpretaciones extensibles a otros textos, elitianos o no, y que ante todo dibuja una constelación de conexiones reticulares que remite de inmediato a varios puntos cruciales («Verbo, el Oscuro», por ejemplo) entre los que se encuentra el pasaje de la escritura blanca de «La almendra del mundo». Hay también aquí, bien es cierto, una confesión inicial de la insuficiencia del lenguaje frente a la visión del paraíso o la verdad. Pero si ante la llegada de la verdad se dice que «ya escaseaban las palabras»⁹⁵, y más tarde se afirma que «las palabras solas no me bastaban»⁹⁶, enseguida comienza, como hemos visto, un juego indecible de pliegues escriturales donde las palabras se amontonan en el espacio de una sola suscitando cavidades *espectrales* que socavan e intersecan la espacialización lineal de la realidad. El presunto fracaso, que acaso no es más que un rechazo de los mecanismos de la *significación*, es respondido al instante con una nueva máquina de escritura, esta vez centrada en la *significancia*, que logra generar los vacíos blancos de una nada que no sólo hará nacer el paraíso en el último verso («Hasta que finalmente sentí y que me llamen loco que el Paraíso nace de una nada»⁹⁷), sino que se engarzan en un *haz* de figuras que incluye, dentro del propio poema, el hueco lleno de aire del cántaro que ulula con voces de otro mundo o, ante todo, el receptáculo primordial de la ípsilon, que se sitúa en el centro de una combinatoria que implica a las palabras *abismo* y *sancta sanctorum*. Lo sagrado, lo infundamentado, el fundamento, el blanco de un *reorigen* que reside, a pesar de todo, entre los intersticios de la escritura, en los pliegues que operan la composición arquitectónica de ese espacio del espacio que se identifica con el enigma que la poesía pretende arrancar a la plena visibilidad de las Luces y que construye la *espectralidad* de otro mundo que actúa como fisura o punto de fuga de éste, todo ello conduce a una positivación final de la escritura (griega). Como ha apuntado Evyenios Aranitsis, no hay nihilismo en el sentido occidental moderno en la nada de Elitis, sino más bien una pulsión hacia el *milagro* y la experiencia trascendente que se observa en los místicos medievales europeos, en los asiáticos o, incluso, en algunas de las versiones más apofáticas de la Cábala⁹⁸. La presunta derrota del lenguaje no nos exilia de él (¿cómo podría suceder esto en una concepción del cosmos como

⁹⁵ «Αλλά κιόλας λιγόστευαν τα λόγια», *Ibidem*, p. 208.

⁹⁶ «Μονάχα οι λέξεις δε μου αρκούσαν», *Ibidem*, p. 209.

⁹⁷ «Ὡσπου τέλος ἐνίωσα κι ας πα' να μ' ἔλεγαν τρελό πως από 'να τίποτα γίνεται ο Παράδεισος», ELITIS, O. (2002), p. 209.

⁹⁸ Cfr. ARANITSIS, E. (2006), p. 24.

incesante traducción intralingüística?), sino que lo ofrece como filo indecible donde se ejecuta el gesto del automatismo religioso descrito por Derrida: es al mismo tiempo la huella de la muerte de(l) Dios (de la ausencia del Uno o la lejanía insoslayable de la plenitud) y el desierto oriental donde se promete —y se cumple ya, en virtud del *heliotropismo* que gobierna su operación— su resurrección mesiánica. Sin este doble juego permanente, que podemos en el fondo identificar con la dialéctica lectura-escritura que rige la textualidad del cosmos (y que suele manifestarse en el formato ilegibilidad-indecibilidad⁹⁹), no es posible para Elitis concebir la *poiesis*, la construcción no sólo del templo (*ónfalos* o *#Topía*, espacio del espacio, cruzamiento en todas direcciones del Otro y el mismo) donde el Dios ha de tener su epifanía, sino la propia sacralidad que ha de eclosionar en el *milagro*. La escritura aloja así todos estos valores no en el blanco que la circunda y que contribuye a perfilar con su disposición sobre la página, sino en el interior mismo de su trazo, hueco abierto a la alteridad de la ípsilon, pliegue sucesivo de la combinatoria griega o blanco de la grafía que sustrae, y no añade, materia al cosmos.

También en «Versículos místicos», poema que sirve de puente de enlace, en opinión de Elena Cutrianu, entre «Tres veces la verdad» y «Verbo, el Oscuro» (en virtud precisamente de la problemática de lo indecible¹⁰⁰), hay referencias a la afasia, a la mudez, a lenguas incomprensibles, a la pérdida de visiones fugaces. Asimismo, a letras que son incapaces de articular una palabra a causa de que no existe *ya* nada que decir (recordemos la renuencia de Elitis a la práctica del lenguaje como un *decir algo*), sino una necesidad de desvelamiento o *re-velación* que incide una vez más en el pliegue enigmático o en el secreto calculadamente ocultado por el Poeta: «Un monstruo luminoso de nueve estrellas / Viaja por los cielos y en mi alma arroja / Dispersas las letras y ni una palabra // Nada que decir ya no es posible nada / Solamente soplo y antiguos velos / Invisibles para los demás se abren ante mis ojos»¹⁰¹. Sin embargo, tras una referencia a la adoración pagana del arquetipo femenino bajo la forma de «Nuestra Señora de las Flores» (*Ανθοκρατούσα*), se produce un regreso lateral a la expresión que puede permitir, en el blanco ilegible y transparente de la *significancia*, y no en la *significación*, *decir el milagro*:

⁹⁹ Lo Indecible, con mayúscula, asedia ya al Poeta en tanto ente marcado desde su nacimiento, como puede observarse en «A la luna de Mitilene» (*Los medio hermanos*), donde hablando de su propia infancia, Elitis dice: «Pero qué / Esfuerzo el poeta con los labios vacíos / Siempre detrás de su tristeza: lo Indecible» («Αλλά τί / Κόπος ο ποιητής με τ' αδειανά του χείλη / Ολοένα πίσω από τη θλίψη του: το Ανείπωτο»), ELITIS, O. (2002), p. 335.

¹⁰⁰ Cfr. CUTRIANU, E. (2002), pp. 303-304.

¹⁰¹ «Εννεάστερο τέρας φωτεινό / Ταξιδεύει ψηλά και στην ψυχή μου ρίχνει / Τόπους τόπους τα γράμματα κι ούτε μία λέξη // Τίποτα να πω πια δε γίνεται άλλο / Μονάχα φυσώ και πέπλα παλιά / Για τους άλλους αόρατα μπρος στα μάτια μου ανοίγονται», ELITIS, O. (2002), p. 354.

«Interminablemente blanca la celda / Como una gota de agua clara en el sol / Me lleva y desnudo digo el milagro»¹⁰².

De la misma manera, en «La Pallida Morte», de *Las Elegías de Oxópetra*, el poeta se plantea explícitamente la cuestión de la decibilidad, atribuyendo acaso al contenido mental e incluso a la *physis* que se manifiesta en ese mar que revela sus secretos y deja mudo al hombre, una pureza imposible de recuperar en las palabras. Es el alma, en todo caso, con su inmaterialidad, quien preserva algo de ese contenido para una futura salvación en el interior del archiespaciamento de la muerte:

Entonces, con la mano extendida Aquélla
Que cuando anuncia calla, cuando reparte toma
Pálida y con aire culpable (como si no quisiera pero debe)
Comienza a apagar uno por uno los glóbulos
Rojos en mi interior. Igual que el sacristán las velas cuando
Ya terminadas todas las plegarias
Por el buen tiempo y por el mundo entero o,
Sobre todo, por lo que cada uno tiene en mente
Los feligreses se dispersan

¡Oh, que si tengo algo en mente! Pero cómo con qué
Es posible que se manifieste lo “inefable”
Si mientras los mayos conversan tiernamente con los lirios y las anémonas
Y con hierbas descendentes marchan hasta el mar
En el instante en que él sin cesar algo de sus antiguos secretos
Revela en un murmullo, mudo queda el hombre

Alma solamente. La cual
Como madre de polluelos alza el vuelo ante el peligro
Y del interior de las tormentas pacientemente reúne
Unas pocas migajas de calma; para que mañana, pasado mañana
Aquello que tienes en mente con un nuevo y brillante plumaje
Se despliegue en el éter sin importar que batan en vano las puertas
En las moradas celestiales.¹⁰³

¹⁰² «Ατελεύτητα λευκό το κελί / Σαν σταγόνα νερού καθαρού μες στον ήλιο / Με πηγαίνει κι ολόγυμνος το θαύμα λέω», *Ibidem*, p. 354.

¹⁰³ «Οπότε, με το χέρι απλωμένο Εκείνος / Που όπως αγγέλλει σιωπά, όπως μοιράζει παίρνει / Χλωμός και με ύφος ένοχο (σαν να μην ήθελε αλλά πρέπει) / Πιάνει και σβήνει ένα ένα τα ερυθρά / Αιμοσφαίρια μέσα μου. Ίδια ο νεωκόρος τα κερία την ώρα / Που έχοντας πάρει τέλος οι δεήσεις όλες / Υπέρ ευκρασίας αέρος και του συμπάντος κόσμου ή / Προπαντός, υπέρ ων έκαστος κατά διάνοιαν έχει / Το εκκλησίασμα διαλύεται // Ω και αν έχω! Αλλά πώς με τί / Γίνεται τρόπο να φανερωθεί το “μη λεγόμενον” / Που ενώ με τις ίριδες και με τ’ ανεμοκλείτια ευλαλούν οι Μάιοι / Και με χλόες παν κατεβατές έως τη θάλασσα / Τη στιγμή που κι εκείνη ψιθυριστά κάτι απ’ τ’ αρχαία της μυστικά /

Pero esta interrogación por la decibilidad, como ha apuntado David Connolly, parece nuevamente responderse, si bien no en el mismo texto, por medio de una escritura vacía, ilegible y especular, en «Verbo, el Oscuro». Pues, ¿no es acaso la palabra *catarkizmevo* un intento de decir lo inefable en la postulación de un vacío —el vacío de una almendra que es sólo cáscara— que expanda inconteniblemente la textualidad? ¿No hay en su combinatoria griega una nueva operación del pliegue y, aún más, de la trampa —cuya vinculación al signo repasaremos en las próximas páginas—, que genera el punto de partida de una nueva (in)decibilidad fundamentada en la *significancia*? De acuerdo con lo que hemos visto hasta el momento, es precisamente la persistencia de ese *imposible* que la escritura imita y que en todos los casos repasados se resiste, como isomorfo de la *restancia* oriental, a desaparecer reabsorbido por el mecanismo de la significación. Re-producir lo *imposible*, lo que no se deja leer pero no cesa de escribirse, es garantizar la persistencia de la posibilidad de una *poiesis*, y es eso precisamente lo que logra *catarkizmevo*: el absoluto se hace visible en su invisibilidad, según una lógica de la *re-velación* y el *heliotropismo* que venimos describiendo desde los primeros capítulos.

Algo muy semejante sucede, por último, en una de las declaraciones más explícitas de insuficiencia de la escritura, en «El jardín ve». Recuérdese que es en este poema donde Elitis describe con mayor detalle su teoría del *εἶδωλον* o la imagen secundaria, la representación a fin de cuentas, como elemento que contribuye a (re)generar una sacralidad perdida. Pero, si el pintor de iconos Pansélinos, por la fuerza del arte y de la imagen, pinta «cuando Dios no existe / y demuestra exactamente lo contrario»¹⁰⁴, la escritura no parece, unas páginas más allá, poseer la misma cualidad. Pues para representar la imagen interna de las cosas —que posee, no obstante, el mismo estatuto de secundariedad metafórica que cualquier otra, incluso que la escritura— existe siempre un obstáculo, una inadaptabilidad atmosférica, que la palabra no consigue superar: «Los montes altísimos / pongamos los Andes / tienen su correspondencia / en nuestro interior (como el Universo / se supone / otro de antimateria) / donde cuando avanzamos hacia la cima / escasea también el aire / tanto que te desvaneces // los órganos humanos no soportan tanta pureza // un tal Vermeer lo consiguió una vez pero / se apoyó en el color // la escritura se detiene // quiere que

Ολοένα εκμυστηρεύεται, άφωνος μένει ο άνθρωπος / Η ψυχή μόνον. Αυτή / Σαν μητέρα νεοσσών όπου κίνδυνος κάνει φτερούγα / Και από τις καταιγίδες μέσα λίγα ψίχουλα / Γαλήνης υπομονετικά συνάζει· ώστε αύριο, μεθαύριο / Κείνα που κατά διάνοιαν έχεις με καινούριο στιλπνό πτίλωμα / Στους αιθέρες ν' ανοιχτούν κι ας ανοιγοκλείουν οι θύρες άδικα / Στα ουράνια κατοικητήρια», *Ibidem*, pp. 558-559.

¹⁰⁴ «Ένας Πανσέληνος που ζωγραφίζει ενώ δεν υπάρχει Θεός / και αποδεικνύει ακριβώς το αντίθετο», *Ibidem*, p. 441.

te comas la raspa y tires el pescado»¹⁰⁵. Parece insinuarse, por tanto, que la pintura tiene mayor facilidad para captar lo irrepresentable o escenificarlo sobre la tela. Aris Berlís o Eli Filokipru han querido extrapolar esta idea a toda la obra de Elitis¹⁰⁶, sugiriendo incluso que el verso final, donde la mano del poeta se dedica a «copiar lo Inconcebible», alude a una voluntad de abandono de la escritura por este arte más puro y próximo a la verdad. Pero, aun admitiendo el aprecio que Elitis sintió siempre por la pintura, que practicó en paralelo a su obra literaria y a la que dedicó multitud de ensayos donde la equipara estéticamente con la poesía, parece evidente que, en la línea de los casos anteriores, debe existir en el poema o en el libro una suerte de restauración de la escritura, que en este caso encontramos en el texto inmediatamente posterior: «La almendra del mundo», y en el pasaje que nos ocupa, donde la escritura se ha convertido ya en imagen cromática a su vez y parece dispuesta a fundar la promesa de un absoluto o una pureza que se construyen y se reinscriben sobre su propio avance.

3.2.3. ESCRIBIR EL/EN BLANCO

No obstante, hablo sin melancolía.

Antes que nada, la poesía¹⁰⁷.

3.2.3.1. *Un ideograma en movimiento*

Analicemos, pues, en función de todo lo que hemos venido diciendo, el pasaje de la escritura blanca en «La almendra del mundo» y, a partir de él, algunas ideas sobre el signo en su relación dialéctica y dinámica con el absoluto dentro de la poesía de Elitis. Volveremos a aludir, para ello, no sólo a las valencias del blanco en dicha poesía, sino también a Hölderlin, a una consideración general de la grecidad y, por supuesto, como señala el título, a una concepción de la escritura griega como ideograma que recoge a la vez e invierte los proyectos modernos para su adopción por la literatura occidental.

¹⁰⁵ «Τα πανύψηλα όρη / ας πούμε οι Άνδεις / έχουνε το αντίστοιχό τους / μέσα μας (όπως το Σύμπαν / υποτίθεται / κάποιο άλλο από αντιύλη) / όπου όταν προχωρούμε προς την κορυφή τους / αραιώνει κι εκεί ο αέρας / τόσο που λιποθυμάς // τα ανθρώπινα όργανα δεν αντέχουνε τόση καθαρότητα // ένας Vermeer κάποτε το κατάφερε αλλ' / εστηρίχθηκε στο χρώμα // η γραφή σταματά // θέλει να τρώς το παροκόκαλο και να πετάς το ψάρι», *Ibidem*, p. 444.

¹⁰⁶ Cf. BERLÍS, A. (1986), p. 342, y FILOKIPRU, E. (2006), pp. 276-277.

¹⁰⁷ «Ωστόσο, μιλώ χωρίς μελαγχολία», ELITIS, O. (2000), p. 24.

Convendría demorarse brevemente, llegados a este punto, en los versos que componen dicho pasaje. Será útil, para ello, no sólo citarlo completo, sino enmarcarlo de algún modo en el poema al que pertenece, y cuya unidad trasciende y dinamita. «La almendra del mundo» aparece en el centro de uno de los pocos poemarios de Elitis que no contiene un número de textos múltiplo de siete: los *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*. Los versos que aquí nos importan, consignados entre paréntesis, se sitúan prácticamente, también, en el centro del poema, componiendo íntegramente la quinta sección de siete. A la luz de lo apuntado hasta el momento acerca del pliegue textual, el espaciamiento de la unidad o la falsa centralidad, cabría acaso atribuir algún valor a esta posición medial. No hay que olvidar que estamos tratando, como muy pronto se deja ver, con una persecución —vana acaso desde su mismo planteamiento— de «la almendra del mundo», concepto que remite al núcleo o la quintaesencia del cosmos y que evoca de inmediato nociones místicas como el grano de arena donde, según Blake, se contiene un mundo para quien sabe mirar más allá de las apariencias o, sobre todo, el grano de mostaza que en la parábola relatada por los Evangelios¹⁰⁸ se identifica con el Reino de los Cielos y que Eckhart glosó en un célebre poema¹⁰⁹. También, según Mijalis Copidakis, los antiguos frigios creían que una almendra había engendrado a Dios y al universo desde el interior de su vacío¹¹⁰. Existe, en cualquier caso, un aroma hermético en esa referencia que no deja de recordarnos asimismo a todas las formas de la *stigmé*, bifurcada en *punto* matemático e instante preciso, *stigma* en cualquier caso donde se produce un cruce que tendemos a considerar central, y que engloba asimismo al *punto supremo* surrealista y, por extensión, a la *scintilla mentis* nuevamente eckhartiana. Absoluto y vacío se entremezclan en este fruto de la nada —según el título del sermón apofático de Eckhart— que se confunde a la vez con la noción de lo *mínimo* elitiano (ese *mínimo* que funciona dentro de la escritura como germen del paraíso en «Tres veces la verdad»¹¹¹), punto de partida hacia la captura o construcción de la totalidad, y con el punto de llegada de este trayecto *místico*. La almendra del mundo es el equivalente de lo *imposible* o el Sol Oculto, situada en un juego indecible de presencia-ausencia tanto en el origen mismo de la escritura (que trata de paliar su presunta retirada) como en su imposible *telos*, en la medida en que se convierte en el elemento —huella por tanto que guía la corriente de los signos—

¹⁰⁸ Mateo, 13, 31-32.

¹⁰⁹ «El grano de mostaza», ECKHART, M. (2001), pp. 139-142. En este texto, Eckhart plantea su teoría habitual de la nada, el punto de vacío o el vaciado total, como vía más directa de acceso a un Dios que no es cosa alguna según la ontología positiva.

¹¹⁰ Cfr. COPIDAKIS, M. S. (1986), p. 459. Podemos asimismo pensar en la noción del huevo cósmico.

¹¹¹ Del mismo modo, en la parábola evangélica el Reino de los Cielos es como un grano de mostaza que, a pesar de su pequeñez, contiene todos los gozos del paraíso.

perseguido interminablemente por el discurso. Una lógica mística y *heliotrópica*, un arco que no llega jamás a cerrarse en círculo, se dibuja en este proceso. La almendra es, precisamente, aquella *restancia* irreductible a logos que espacia todo *lugar* —y el presunto círculo clausurado de la metafísica lo es—, el *συν* griego y oriental que introduce el *espectro* de una alteridad y quiebra la unidad o la identidad del espacio. Sobre esa resistencia *paralógica* que no se deja atrapar en la significación se sostiene un discurso que prolifera interminablemente, aun cuando fracasa (o sobre todo entonces). Esta condición de la almendra del mundo de cavidad secreta e inalcanzable, semejante al sol que se *re-trae* en toda búsqueda bajo los velos o los pliegues de la escritura, queda de manifiesto en los primeros versos del poema: «*la almendra del mundo / está escondida a gran profundidad / y permanece sin morder*»¹¹². Se trata, pues, del núcleo inaprensible del cosmos, del centro absoluto de la *physis* y lo *propio*, acaso de una forma de «lo Inconcebible» que al final del poema anterior («El jardín ve») se decía copiado por la mano del poeta. El discurso poético parece condenado, en cualquier caso, a girar en torno a él, a merodear esa región demasiado presente de su ausencia —incluso a delimitarla con las huellas que la almendra ha dejado sobre él— que en el mundo contemporáneo hemos relegado al margen pero que, al mismo tiempo, gracias a su potencia de *espectralización* del *lugar* de lo real, nos condena a una extranjería que se manifiesta en la incapacidad para comprender los mensajes llegados del fondo de la naturaleza: «miles de posibilidades se estremecen / en torno nuestro y ni siquiera las tocamos / los muy estúpidos // jamás hemos comprendido cómo piensan las palomas / dos palmos por encima de nuestras cabezas / se juega lo que ya hemos perdido»¹¹³.

La almendra del mundo sólo puede alcanzarse cuando nos hemos apartado de nuestro destino y hemos salido, siquiera por un instante, fuera de las constricciones de nuestra identidad cotidiana, del ser del cosmos; la escritura poética es ya un paso hacia ese destierro que constituye, antes que nada, un exceso: «Ah sí contra mi voluntad / el mundo se ha vuelto tal que / escribo como si me hubiera desprendido de mi destino // *la almendra del mundo* / es amarga y no / es posible encontrarla a no ser que / duermas la mitad fuera del sueño»¹¹⁴. No faltan tampoco, en la escena de esta búsqueda, las figuras del orificio o el *hiato* sobre las paredes de la realidad: huecos en el cielo, dilataciones destinadas a engañar a la muerte, incluso la desrealización

¹¹² «*Το αμύδαλο του κόσμου / είναι βαθιά κρυμμένο / και παραμένει αδάγκωτο*», ELITIS, O. (2002), p. 450.

¹¹³ «*Μυριάδες δυνατότητες φρικιούν / γύρω μας κι ούτε που καθόλου εγγίζουμε / οι ηλίθιοι // δεν καταλάβαμε ποτέ πώς σκέπτονται τα περιστέρια / δυο σπιθαμές πάνω από το κεφάλι μας / παίζεται αυτό που χάσαμε ήδη*», *Ibidem*, p. 450.

¹¹⁴ «*Α ναι παρά τη θέλησή μου / έγινε ο κόσμος έτσι που / γράφω σαν νά 'χω αποσχιστεί απ' τη μοίρα μου // το αμύδαλο του κόσμου / είναι πικρό και δεν / γίνεται ναν το βρεις παρεχτός αν / κοιμηθείς μισός έξω απ' τον ύπνο*», *Ibidem*, p. 451.

—el ausentarse de sí mismo, la quiebra de la propia sustancia existencial, la fisura del ser— del poeta en la operación de la escritura; las retiradas y las aperturas se multiplican en la búsqueda (y construcción) del absoluto percibido como ausente: «las noches / en que hablo como si removiera constelaciones / sobre las brasas del cielo se dibuja por un instante / el rostro que me daría / Dios si supiera / cuánto me cuesta en realidad la tierra / en desesperación / en innumerables “estaba escrito” susurrados en medio de la noche / en cipreses / eternos como poemas / que me desrealicé tratando de componer»¹¹⁵. La propia poesía, sin embargo, se concibe en varias ocasiones más bien como sustracción, hueco o ausencia en la materia del mundo («Poesía / ¿dónde pero dónde pues / liga este fulgor su fruto? / algo sin duda alguna / debe de haber sido arrancado con precisión / del globo terráqueo / para que jadee tanto / palidezca / y el luto se extienda»¹¹⁶), desplazamiento pues más allá de la identidad de lo real, que se manifiesta en otras ocasiones en una serie de desdoblamientos virtuales, en un cuestionamiento en definitiva de la estabilidad del *lugar* y del tiempo, en la imposibilidad de un aquí o un ahora que el *espectro* de la almendra del mundo instaura en el territorio de la escritura: «vivo más allá del punto en que estoy / además / siguiendo recto por mi madre / me encontraréis también tras la muerte»¹¹⁷. Toda la existencia, gobernada por el sol oculto de esta centralidad cósmica, oscila entre el juego de alusividad y elusividad impuesto por tal instancia absoluta. El deseo permanece intacto —el poema hablará enseguida del amor como isomorfo de esta persecución *mística*—, y abre, aun en el prosaísmo que domina nuestro tiempo, una cierta posibilidad a la generalización del gesto griego, por cuanto «aunque lo tengas todo / siempre falta algo / basta con que no se complete lo Íntegro / y el Azar se siente feliz»¹¹⁸.

Pero la pregunta por la capacidad del lenguaje para atrapar como contenido presente ese núcleo a la par prometido y retraído en la configuración del poema no se hace esperar. El poeta pide al doble oculto de su yo —una imagen de sí más allá del ser-presente que nos remite a la potencia del simulacro y la fractura de la propia identidad a cargo de la escritura— que se adelante para pronunciar ritualmente las palabras hermosas y prohibidas que «convienen a la situación», con una cierta

¹¹⁵ «Τις νύχτες / που μιλάω σαν ν' ανασκαλεύω αστερισμούς / στη θράκα την επάνω μία στιγμή σχηματίζεται / η όψη που θα μου έδινε / ο Θεός αν ήξερε / πόσο η γη στ' αλήθεια μου στοιχίζει / σε απόγνωση / σε διάφορα ψιθυρισμένα μες στη νύχτα “επέπρωτο” / σε κυπαρίσσια / αιωνόβια σαν ποιήματα / που ζητώντας να φτιάσω απραγματοποιήθηκα», *Ibidem*, p. 451.

¹¹⁶ «Ποίηση / πού μα πού λοιπόν / δένει μία τέτοια λάμψη τον καρπό της; / κάτι το δίχως άλλο / πρέπει με τρόπο νά 'χει αφαιρεθεί / από την υδρόγειο / για ν' ασθμαίνει τόσο / να χλωμιάζει / και το πένθος ν' απλώνεται», *Ibidem*, p. 452.

¹¹⁷ «Ζω πέραν από το σημείο που βρίσκομαι / άλλωστε / συνεχίζοντας ίσια τη μητέρα μου / θα με συναντήσετε και μετά θάνατον», *Ibidem*, p. 456.

¹¹⁸ «Όλα να τά 'χεις / πάντα κάτι λείπει / αρκεί να μη συντελεσθεί το Ακέραιο / και η Τύχη νιώθει ευτυχής», *Ibidem*, p. 453.

vocación de totalidad: «vamos adelante mi segundo y oculto / yo es tiempo / de pronunciar con reverencia las palabras / que convienen a la situación / y también las hermosas y las prohibidas / poesía»¹¹⁹. Sobreviene entonces, no obstante, una declaración pesimista al respecto: la almendra del mundo no puede captarse —ante una sintácticamente indecible presencia o no del Paraíso—, y en su lugar, tras la búsqueda, quedan ruinas, huellas que se sitúan en el intersticio entre la pérdida y la promesa y que acabarán convertidas en isomorfos de la escritura blanca —ilegible como los restos de esos lirios pintados en un fresco cretense para sus contemporáneos— y su ambivalencia esencial: «injusticia de las injusticias / *la almendra del mundo* / palpita en el follaje / del Paraíso ausente / yo también palpito en las palabras que sin saber sustraigo / de un logro perfecto / hasta que finalmente me quedan / en pie dos o tres columnas / y en las paredes un fresco / se diría cretominico (si entre tanto / no me hubieran borrado / los mares y aquellas hermosas mujeres de pecho desnudo) / se conservan aún algunos lirios / inaprensibles para mis contemporáneos / como por lo demás estos versos: // un eclipse total / cuando todos duermen en los Observatorios»¹²⁰. Las palabras del poeta surgen, en todo caso, como *heliotrópicamente*, de un «logro perfecto», acontecimiento absoluto que parece esculpir las quemaduras donde se inscribe a su vez para hacerse visible en su invisibilidad. El arte griego, las ruinas de las obras clásicas, poseen esta potencialidad de remitirnos a lo total o a lo trascendente desde una secundariedad icónica que parece dispuesta en exclusiva para ello. Es tarea de la imagen artística, por tanto, dirigir nuestras miradas hacia una carencia o un vacío que se hacen presentes en el simulacro de una representación que no remite a *telos* propio alguno: se trata de asegurar la persistencia de la *metaforicidad*, que es en el fondo la producción de un objeto trascendente en el arco del *heliotropismo*. Sin embargo, antes de entrar en la sección quinta, el paréntesis donde se habla de la escritura blanca, el poema se refiere al amor y vuelve a situar lo imposible en el extremo de todas nuestras búsquedas; la almendra del mundo sigue residiendo fuera de nuestro alcance, en una suerte de doble celeste del mundo (en el ámbito, pues, de la representación): «resulta que siempre pedimos / justo lo que no puede ser // arriba en

¹¹⁹ «Ελα μπρος δεύτερε και κρυφέ / μου εαυτέ καιρός / να προφέρεις με δέος τα λόγια / που αρμόζουν στην περίπτωση / και δη τα ωραία και τ' απαγορευμένα // ποίηση», *Ibidem*, p. 452.

¹²⁰ «Αδिका των αδικων / το αμύγδαλο του κόσμου / πάλλει μες στα φυλλώματα / του Παραδείσου ερήμην / πάλλω κι εγώ μέσα στα λόγια που εν αγνοία μου αφαιρώ / από κάποιο τέλει επίτευγμα / ώσπου τέλος μου απομένουν / δυο ή τρεις ορθές κολόνες / και στους τοίχους μία νωπογραφία / θά 'λεγες Κρητομινωική (εαν στο αναμεταξύ / δεν μου είχαν απαλείψει / τις θάλασσες και τις ωραίες εκείνες γυμνόστηθες γυναίκες) / σώζονται ακόμη κάτι κρίνοι / ασύλληπτοι από τους συγχρόνους μου / όπως άλλωστε και οι στίχοι αυτοί: // μία έκλειψη ολική / την ώρα που κοιμούνται οι πάντες μες στ' Αστεροσκοπεία», *Ibidem*, pp. 452-453.

ciertos Etnas celestes en ciertos mares montañosos / a distancia de un alma solitaria / florece aún al parecer // *la almendra del mundo*»¹²¹.

Se abre entonces el paréntesis de la sección quinta, que parece figurar, al igual que la propia almendra del mundo, el espacio central de un *fuera del texto* generado en los pliegues de la escritura. Una cierta quiebra de la unidad de la obra, una interrupción de la linealidad del discurso y, sobre todo, una suerte de *puesta en abismo* del texto, parecen sobrevenir en la inserción *espectral* de este espaciamiento que se reduplicará aún, tematizando la indecidibilidad de los límites del poema, en la figura primordial de la escritura blanca. Nos encontramos, pues, ante una tierra de nadie discursiva donde el vacío de la almendra del mundo, el vacío que da —reiteradamente— origen y fin a la escritura, *tiene lugar* en la implosión del *lugar* gracias a la acumulación de pliegues textuales (los paréntesis que protegen y delimitan, como una cáscara, el fruto también inaprensible de un significado que se revelará vacío) que generan una burbuja suspendida entre la intimidad extrema del texto —el corazón no obstante diferido infinitamente en abismo por las membranas que lo recubren— y la exterioridad absoluta de una irrupción y un desbordamiento —el pasaje no deja de ser un *cuerpo extraño* inabsorbible por la unidad y la linealidad de la obra—. El paréntesis se instituye, pues, en territorio de cruce donde se compendian los valores intersticiales de la escritura. No es de extrañar que en él encontremos la metáfora nuclear, hilo de *metaforicidad* general, de la escritura blanca. Citémoslo, pues, completo:

(Un cigarro más
que dure hasta el último suspiro
dos o tres minutos de vida
con instantes de verdad magníficos
patios en que crecimos incomprensiblemente

y tú amargo te has empeñado
en cortar *la almendra del mundo*
y te ha quedado la mano
escribiendo poemas
blancos sobre la página negra

¿quién ha comprendido nunca
los atardeceres en que te esforzabas por no llorar?

¹²¹ «Βρέθηκε πάντα να ζητάμε / ίσα ίσα εκείνο που δε γίνεται // ψηλά σε κάτι ουράνιες Αίτνες κάτι πέλαγα ορεινά / σε απόσταση ψυχής ερημικής / θάλλει φαίνεται ακόμη // το αμύγδαλο του κόσμου», *Ibidem*, p. 454.

existe un traidor en tu interior
 al que le llegará la hora del castigo

 oh amigos
 si alguno de nosotros ha pecado
 tiene que ser Dios
 allá él
 intentamos intentamos hasta lo imposible
 ser hombres justos
 en una terraza sobre el mar
 mira:
 se rompen una a una las estrellas
 y por último se apaga la lumbre de tu cigarro
 él también se acaba
 písalo
 adiós).¹²²

Si bien es sobre todo el segundo párrafo el que, como núcleo a su vez interior a esta interioridad que quiebra el texto, nos interesa aquí, el resto no deja de presentar también cierto interés. Especialmente en la medida en que la reflexión sobre la escritura blanca, recluida aquí en un aparte del discurso principal de su obra, en un paréntesis que es cavidad en el *corpus* de su poesía, parece reproducir la infinita potencialidad de la almendra del mundo, capaz de generar todo un universo a partir de su pequeñez y su ocultación. La reflexión se produce, por lo demás, en el escaso tiempo —instante que se sustrae al curso práctico de los acontecimientos— que se tarda en fumar un cigarro antes del «último suspiro», unos minutos llenos de momentos «magníficos» y evocaciones del pasado. Es ahí, en un lugar indeterminado que no se detalla (¿acaso la mera escena de la escritura como *no lugar* en que se pone en marcha esta lógica del filo entre el fracaso de la representación y la promesa de *revelabilidad* futura?), donde se pasa revista al pasado para concluir que los pecados del mundo proceden de Dios —y por tanto la salvación ha de proceder de nosotros mismos—, y terminar contemplando el final en un oscurecimiento progresivo que

¹²² «(Ακόμα ένα τσιγάρο / που να βαστάει ωσότου ξεψυχήσουμε / δυο-τρία λεπτά ζωή / με στιγμές αλήθεια υπέροχες / αυλές όπου ακατανόητα μεγαλώσαμε // κι εσύ πικρέ που τό 'βαλες γινάτι / να βρεις να κόψεις λέει το αμύγδαλο του κόσμου / και σου απόμεινε το χέρι / γράφοντας κάτι ποιήματα / λευκά στη μαύρη τη σελίδα επάνου // ποιος ποτέ κατάλαβε / τα δειλινά που τ' άντεχες μην και δακρύσεις; / υπάρχει ένας προδότης μέσα σου / που η ώρα του θά 'ρθει να τιμωρηθεί // ω φίλοι / αν κάποιος από μάς αμάρτησε / πρέπει νά 'ναι ο Θεός / χαλάλι του / ψάξαμε όσο γίνεται / νά 'μαστε άνθρωποι σωστοί / σε μία ταράτσα πάνου από τη θάλασσα / κοίταξε: / σπαν τ' αστέρια ένα ένα / και το ύστερο πάει φωσάκι του τσιγάρου σου / κι εκείνο σώνεται / πάτα το χάμου / αντίο)», *Ibidem*, pp. 454-455.

atañe primero a las estrellas y después al propio cigarro, antes, es de suponer, del «último suspiro». Una vida, una poética, un universo, se condensan en la pequeña interrupción que el cigarro supone en la existencia y en el discurso. El cierre, con un «adiós» pronunciado en primera persona por el mismo poeta, nos proporciona la idea de una clausura definitiva del decir —a la vez que la sensación de estar ante un fragmento autosuficiente— que queda desmentida inmediatamente por la continuación del poema en la sección sexta. La muerte sugerida no ha sido sino un espaciamento antes del recommienzo, la introducción anticipada de un final que no podrá serlo —la lógica de la escritura blanca nos lo dice— sino para forzar un *reorigen* en que todo vuelva a ponerse en marcha. En los fragmentos que restan hasta la conclusión, el poema plantea de nuevo la cuestión de la verdad, alude a la extrañeza del ser humano —que pertenece a otro lugar, como sin duda testimonia la almendra del mundo, pues «es como si viniera de otra parte / por eso suena desafinado»¹²³— respecto al universo en que habita (lo cual lo convierte también, en cierto modo, en sujeto de un *heliotropismo* que ha de manifestarse como una inscripción corporal, quemadura o huella de lo Otro), y relata instantes de epifanía en el contacto fugaz con la belleza o lo trascendente. Por último, como si el poema no hubiera oído la alusión a la escritura blanca en el pasaje entre paréntesis, su constatación concluyente acerca de la dualidad indecible entre fracaso y reproductibilidad que atañe al lenguaje en su persecución de la verdad o lo trascendente, en los últimos versos nos incita aún a encontrar a «la pequeña Cazadora / que secuestra *la almendra del mundo* / arriba sobre las montañas y vuela / en un siglo sustancialmente de oro // la verdad»¹²⁴.

Nosotros, en cambio, sí la hemos oído. Y es en ella, situada en muchos aspectos en el margen del margen de la obra de Elitis, donde debemos demorarnos. Pues algo ha de haber de crucial —y utilizo esta palabra atendiendo, sobre todo, al *cruce* que designa—, de sentido suspendido entre el adentro y el afuera del texto, algo en definitiva de axial, desde el punto de vista del eje desencajante de una poética que *indecide* voluntariamente las clásicas nociones críticas de interior y exterior, tema y estructura, *metaforización* y referencia, según hemos venido viendo, algo tiene que haber en este blanco que motive la sordera que hacia él manifiesta el resto del poema. A fin de cuentas, no hemos encontrado acaso un mejor emblema del *haz* de figuras que (des)articulan la poética elitiana que el mismo blanco. Constelación atemática de blancos que atraviesan desordenadamente su obra para plegarla aquí y allá, abriéndola y cerrándola lejos de sus propios límites, sobre el filo

¹²³ «Είναι σα νά 'ρχεται απ' αλλού / γι' αυτό και ηχεί παράτονα», *Ibidem*, p. 455.

¹²⁴ «Τη μικρή Κυνηγέτιδα / που απάγει το αμύγδαλο του κόσμου / ψηλά στα όρη και ίπταται / σ' έναν αιώνα ουσιαστικά χρυσόν // αλήθεια», *Ibidem*, p. 457.

mismo de todo intento de apropiación lógica o semántica, sólo faltaba su inscripción explícita en el espacio de la escritura para confirmar una centralidad que se desenvuelve siempre en los márgenes. Si el resto del poema que estamos repasando no puede oír lo que la escritura blanca tiene que decir, será ante todo porque dicha escritura tiene vocación de ilegibilidad. No aspira a *decir nada*, sino, en todo caso, a poner en causa la condición misma del *decir*. Por eso se suspende entre un adentro de máxima intimidad, de impermeabilidad perfecta, y un afuera más relacionado con el valor analítico del discurso crítico. En este blanco que pone en abismo el propio acto de la inscripción se *indeciden* mejor que nunca los límites de la obra, así como las nociones de estructura y contenido, englobadas y aludidas ambas por él. La aparición de la mano, elemento que a la vez inscribe el texto —es de suponer— y resulta inscrito en su interior, determina un desbordamiento textual que constituye a la vez un repliegue en el cual la lectura en términos tradicionales resulta imposible. La escritura ya no es el médium transparente que deja traslucir un sentido, sino que se suspende entre lo temático y lo formal desencajando estas dos nociones de la crítica genealógica. La superficie de lo escrito se adensa y el texto —territorio, según una concepción de la escritura literaria como *μέλαν-χολή*, de la inconsciencia y la confusión— adquiere conciencia de su propia materialidad. El proceso de construcción textual, el acto físico de la inscripción, se convierte en contenido del poema y socava las fronteras, antes nítidas, entre su *afuera* y su *adentro*. ¿Dónde se encuentra la mano que, se nos dice, está escribiendo el texto? ¿Es sujeto u objeto? ¿Se halla en el interior o en el exterior? ¿Domina el sentido como derivación de la conciencia o es por el contrario dominada por él? ¿Escribe o *se* escribe? Parece sugerirse una suerte de *mise en abîme* que nos sumerge en cierta inagotabilidad de la escritura: toda mano escribe cómo otra mano escribe una mano. Ha de haber ahí un gozne del texto, de la escritura, una cierta *atopacidad* que se suspende más allá del *lugar* —más allá de la premisa de una ontología o una metafísica, de un *tematismo* como tal— y duplica sobre sí, como si la (des)plegase, la mano que habría de determinar la oposición entre el *adentro* y el *afuera*, el significante y el significado. ¿Qué otro sentido podría tener la poesía sino el mismo gesto de su inscripción, el *ductus* que conduce a trazar líneas blancas, abiertas, sobre un fondo negro? ¿Cuál es su objetivo pues sino suspender toda clausura semántica y conmover la noción misma de *lugar*, de cuerpo (*corpus* literario, además, o cuerpo que a la vez precede y antecede, vulnerando sus propias leyes físicas, a la mano que (se) escribe), de tema o de referencia? La semántica deviene en definitiva sintaxis, y viceversa; ninguna posee predominio alguno sobre la otra. La poética de Elitis se funda en este aspecto sobre (y se funde con) una bisagra *indecidable* que, en lugar de articularla o estructurarla como el sostén de un organismo autónomo, dueño de una identidad, la

desarticula conduciéndola siempre más allá de su presunto querer-decir, construyéndola sobre el filo de una (falsa, imposible) tematización de la escritura o sobre un exceso de sí que la determina exclusivamente como apertura.

Cabría aplicar, pues, al blanco que se nos da a leer en su ilegibilidad dentro de este pasaje, lo que Derrida afirma acerca de la poesía de Mallarmé: «En la constelación de los “blancos”, el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido “blanco” en tanto que es referido al no-sentido del espaciamiento, al lugar en que no tiene lugar más que el lugar»¹²⁵. No hay lectura, no hay significación, en el paréntesis que se presenta como una almendra a su vez inencontrable, como la cámara de un secreto siempre más profundo que al fin revela su completa vaciedad. Si el resto del poema no oye esta prescripción que nosotros debemos escuchar con especial atención, es en la medida en que no *dice nada*, en que no tiene *un lugar*, sino que se limita a escenificar el propio *tener lugar* de la escritura, que transcurre siempre sobre un margen aparentemente otro que centraliza, no obstante, todas las operaciones. Estamos, pues, ante el *sancta sanctorum* (el *ἅγιον* que en «Tres veces la verdad» originaba el paraíso) donde un dios, el núcleo del ser (del ser de la escritura, que es precisamente la deconstrucción de toda ontología, la pura *metaforicidad* móvil que multiplica lo *impropio*), se *re-vela* para ocultar calculadamente, señalando no obstante su *lugar* de residencia, el gesto *crucial* que gobierna, desde un falso afuera, la lógica de la escritura elitiana.

Sin embargo, ¿qué podría ser ese gesto, ese dios, ese sol nuclear del sentido, sino un espaciamiento y una retirada, como acabamos de leer en Derrida? Estamos de regreso, pues —si es que acaso habíamos salido de él en algún punto—, en el blanco de una ocasional hiperonimia del *hiato*. La poética elitiana se (des)articula, como vimos, sobre él. El blanco funciona a la vez como eje de *significancia*, escansión de los significantes (en especial de aquellos que se agrupan en torno a la serie del *hiato*), y significativo imbricado en el sistema de la obra. No podemos dejar de recordar su presencia recurrente en el *Axion Estí*, donde se suspendía de manera muy elocuente entre materia de la escritura, superficie de inscripción, y espacio de *reorigen* o *revirginización* contra el primado de la historia. La reinscripción del sol dentro del sujeto o del texto, el punto cero donde se reasumían los acontecimientos para recomenzar purificados, la sucesión de capas ilegibles de escritura blanca —en especial los anagramas que las muchachas escriben con tiza blanca para reoriginar la textualidad del cosmos— que se convertían de inmediato en espacio para un nuevo trazo igualmente indiscernible, los vacíos que el Poeta-Dios prepara para esperar en ellos un renacimiento ético o existencial, el surco purificador de los delfines bajo la luz egea, las propias letras de la expresión *Axion Estí* que se graban en el mediodía

¹²⁵ DERRIDA, J. (2007), p. 386.

sobre la piedra, incluso el rayo de luz que al final del primer himno del «Génesis» anuncia e introduce el día a la vez sellando y abriendo hacia sus otros el cosmos griego, marcan un isomorfismo con la figura consignada casi al margen de «La almendra del mundo». Nos conviene retener, ante todo, el valor de fundamentación del universo (textual) de la grecidad —el paraíso griego y escritural de «El Gloria» se sustenta sobre las letras blancas de la palabra *Axion Estí* que han surgido interrumpiendo el curso del mal y de la historia al fin de «La Pasión»— que se hace patente en el *Axion Estí* y no deja de latir, de otro modo, en el pasaje que nos ocupa.

Esta última noción, la del gesto de la grecidad que se halla inscrito en la escritura blanca, se encuentra indisolublemente imbricada en la inversión fotográfica que la materialidad de estos colores practica sobre la *melan-colia* occidental. Elitis, ha quedado demostrado en el capítulo anterior, alude indiscutiblemente con esta figura a la escritura griega. No concibe otro alfabeto para la composición de sus poemas. La blancura de su trazo, por consiguiente, le pertenece a él como uno más de sus atributos *sobre-naturales*. No nos sorprenderá encontrar, en este punto, algunas imágenes semejantes en la Cábala, donde se afirma que la Torá fue escrita por Dios en su versión trascendente con «fuego blanco sobre fuego negro»¹²⁶. En Elitis la percepción morbosa de la tinta ha desaparecido. Cabría comparar, de hecho, su desplazamiento del negro —que sigue conservando connotaciones más bien negativas, de ahí que la inversión sea, a pesar de todo, *fotográfica*— al fondo de la página, sobre el cual la escritura abre en su movimiento el espacio auroral de la luz y de la vida, con un fragmento en prosa de Mallarmé, contenido en el ensayo *Quant au livre*, donde la tiniebla —tiniebla que opaca el cristal de la conciencia— corresponde precisamente a la tinta, entre cuyos «almocárabes» sobre la página el infinito «se retiene», en lugar de producirse y reproducirse como posibilidad de lo *imposible* en el transcurrir mismo de los signos alfabéticos: «Écrire— L’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit:

¹²⁶ La lógica oriental y proescritural de la Cábala, que ya hemos repasado, la convierte asimismo en una inversión de la *melan-colia*: aquí, Dios se construye y se comunica en la escritura, que se convierte por tanto en un ámbito sagrado y no en un destierro de lo divino. Acerca del fuego blanco sobre fuego negro, leemos en Eleazar de Worms, en cita de Giulio Busi: «Il disegno cerca dunque di rappresentare la forma fisica dei suoni, che El’azar immagina come aggregati di luce, circondati dalla tenebra: “Il tremolio nell’aria dava l’effetto dei vocaboli: il popolo vedeva la parola e la sembianza delle lettere, ma sapeva che erano prodotti dall’incisione della luce sull’oscurità, giacché la bruciatura del fuoco e della fiamma s’inseriva, con forma oblunga, nell’aria oscura che l’avvolgeva”», BUSI, G. (2005), p. 88. Asimismo, en un testimonio anterior: «“Rabbi Pinhas, in nome di rabbi Sim’on ben Laqis disse: La *Torah* che il Santo, sia Egli benedetto, diede a Mosè era fuoco bianco inciso su fuoco nero, fuoco intriso di fuoco: fu intagliata dal fuoco e dal fuoco fu data”. Nel bagliore di questa immagine il *Talmud* di Gerusalemme avvince indissolubilmente le lettere alla luce della genesi», BUSI, G. y E. LOEWENTHAL (1999), p. XXXV. Si bien en la Cábala estas imágenes van acompañadas de la inversa, el fuego negro sobre fuego blanco, aparece aquí ya un elemento que debemos retener, pues marca un paralelismo interesante con Elitis: la escritura es luz equivalente a la luz del Génesis, es decir, de la Creación: el trazo de la letra es pues un espacio de *revelabilidad* donde se promete un (re)origen.

puis, écarte la lampe. Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc. Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, noeud, feuillages et présenter. Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu»¹²⁷.

Frente a la escritura negra de la modernidad, la escritura blanca de Elitis, surgida precisamente —en una suerte de movimiento de sístole y diástole— del fracaso en el intento de cortar la almendra del mundo y capturar el absoluto, significa escribir para decir lo que hay que callar, para atestiguar la imposibilidad del silencio. La incapacidad de apropiarse de la almendra del mundo la hace nacer como un ámbito donde lo *imposible* se hace posible, donde no sólo se reproduce una y otra vez esta eventualidad, sino la existencia misma —acaso virtual, pero no menos efectiva— de esa almendra que puede garantizar la persistencia del deseo y de la búsqueda que sostienen el mundo en el exceso de la identidad; el blanco escenifica sin cesar la diferencia, el espaciamiento, la distancia entre nosotros y el absoluto, pone en marcha nuevamente ese tránsito que nos obliga a desbordarnos en un movimiento que emula a la perfección la circulación de la *significancia* y construye el paraíso o la *#Topía* griega en tanto efecto de escritura. La idea de Wittgenstein, solidaria como hemos visto de la *melan-colía*, de que es preciso callar acerca de aquello de lo que no se puede hablar, queda aquí invertida según una lógica descrita por Geoffrey Bennington a propósito de Jacques Derrida: «Para no decir verdaderamente nada hay que abrir la boca y decir algo (véase Beckett), y este deseo de no decir nada caracteriza profundamente la escritura de Derrida, aquello de lo que no se puede hablar, tampoco se puede callar: hay que escribirlo»¹²⁸. Se trata, en el fondo, de un mecanismo *heliotrópico*: el absoluto, la almendra del mundo, se inscriben como en un negativo fotográfico sobre esta palabra que simula perseguirlos. De ahí que, como he apuntado más arriba, la escritura blanca, el pasaje entero en el que aparece, no digan nada, sino la misma (im)posibilidad de todo decir, la necesidad de construir *poiéticamente* en su tránsito —y no en la estabilidad de una epifanía presente dibujada contra el blanco del silencio—, en el gesto que desencadenan, un absoluto que, a causa de su dinamismo y su construibilidad incesante, no se deja atrapar en los engranajes de la mera significación. Lo que *dice*

¹²⁷ MALLARMÉ, S. (2003), p. 262.

¹²⁸ BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1994), p. 204. Sin duda podemos encontrar en esta frase el que acaso sea el gesto más definitorio de la mística. Como el propio Derrida ha explicado en «Cómo no hablar. Denegaciones» (DERRIDA, J. (1997), pp. 13-58), el discurso de los místicos apofáticos suele consistir ante todo en una escritura destinada a callar el secreto o a glosar el silencio impuesto por la experiencia supraesencial.

la escritura blanca es la dialéctica irresoluble e indecidible de un juego de presencia-ausencia que incita a ponerse en marcha ante la percepción de un vacío que el blanco de su trazo no cesa de reproducir. Escribir acerca de aquello que induce a callar es en el fondo asediario, dibujarlo en el perfil de un discurso que a la vez dice su muerte y promete su renacimiento. La escritura deja de constituir el espacio de la representación, el doble de un ente, un lugar y un tiempo; ella misma deviene la fractura de todos estos conceptos, la grieta o la cuña que los hace estallar y los espacia respecto de sí mismos. Se convierte, por el contrario, en una *mimesis de lo imposible* que refleja sobre lo especular de su superficie una nada, el tránsito de una *metaforicidad* o un transporte *entre* tiempos, entes o lugares. Por eso, isomorfa del abismo místico o del *punto*, del instante preciso y de la *atopicidad*, la escritura blanca trabaja, desde los presupuestos griegos que ya conocemos, contra una serie de conceptos metafísicos que Elitis asocia a las Luces y al racionalismo occidental: la identidad del ser, la linealidad teleológica de la historia, la transparencia del signo, la clausura del sentido, el claroscuro de la significación o la delimitabilidad del lugar.

Existe en todo esto una lógica que podríamos denominar hölderliniana en la medida en que actúa desde presupuestos que se quieren preclásicos, grecoorientales o, más concretamente, heraclíteos, frente al hegelianismo y el cientificismo —que guardan una fuerte semilla platónica en que el pensamiento metafísico de la *melan-colía* no es el elemento menos importante— que Elitis atribuye a las bases de la cultura occidental. Dicha lógica puede apreciarse en la concepción (a)temporal que subyace a la escritura blanca, la cual, lejos de conformarse al teleologismo de la historia que exigiría de ella una reabsorción en el concepto o en el sentido, así como una dirección definida, funda más bien el ámbito de un libre devenir que se quiere, gracias a su carácter intersticial, inconmensurable. De hecho, no sería difícil identificar el fondo negro contra el que se trazan las letras griegas que componen los poemas con el mal de la historia y con todas las formas del *telos* que Elitis rechaza, especialmente con el significado y la clausura de la identidad que sustentan la estética occidental del claroscuro. En esta concepción, el poema no se dedica ya a consignar o a representar un hecho o un objeto, constituyendo la fluencia del mal que enajena la pureza del ser, sino que se transforma por sí mismo en un acontecimiento independiente —tal como querían los surrealistas, y la coincidencia no es casual, en su noción del poema-acontecimiento— que fundamenta en su espacio la existencia o la verdad. Emulando en parte a Hölderlin, Elitis, pues, no pretende ya *decir la verdad* con el lenguaje, como he apuntado más arriba, sino hacer que el despliegue de la lengua —de su lengua, y exclusivamente de ella— *sea* la verdad en movimiento, la *construibilidad* de una verdad que necesita de la escritura para callar enteramente. Ese despliegue supondrá una historicidad distinta, la historicidad antilineal de un

devenir basado en la tensión dinámica —tensión diferencial que ha de proporcionar el carácter sistémico del alfabeto griego, y que no se hallaría en el ideograma oriental— y en la intersticialidad de la escritura blanca —que sugiere precisamente la imagen de una grieta o un desgarró *interior* a la superficie en la que surge—, elementos que suscitarán, antes y más allá del significado, el *punto exacto* y la *#Topía* que es Grecia como espacio *atópico* de escenificación de la verdad. Dicha verdad es, de hecho, como la belleza surrealista, metamorfosis, cualidad que conviene antes al desenvolverse de la escritura que al estatismo del silencio o la página blanca¹²⁹. En el «Memorial para Andreas Embiricos» leemos al respecto: «Los pregoneros de ideas en la poesía aspiran a una verdad que, por regla general, al día siguiente los desmiente, como el concepto de lo bello desmiente, a los dos días, a los estetas. Lo “bello” y la “verdad” pueden durar y permanecer inalterables sólo por medio de la magia, que es el arte de la metamorfosis»¹³⁰.

Nada podría encarnar mejor que la escritura blanca, por tanto, el valor primordial de la grecidad elitiana, que se asienta sobre el filo de la diferencia y no sobre la solidez de cualquiera de las dos orillas del ser. Para Hölderlin, de hecho, éste es el rasgo definitorio, a lo largo de los siglos, del arte griego, que jamás ha buscado anular el *hiato* de la diferencia, sino que se ha estructurado sobre el intersticio mismo del conflicto, de lo que denomina, en términos griegos, el *πόλεμος*¹³¹. Sobre la lógica de la escritura blanca, además, la poética de Elitis responde a otra condición hölderliniana: la poesía es más que nunca *poiesis*, (de)construcción y (de)construibilidad de la verdad y del sentido a lo largo de una temporalidad tensa y dinámica, apertura que se configura y se reteje en este respuntar blanco sobre la superficie negra u opaca de lo real. Desaparecen pues las diferencias entre modelo y representación o entre espíritu y texto, para someterse el entero proceso poético a un *entre* general que determina la omnipotencia de la sintaxis sobre todo posible semantismo¹³². El acto de la escritura constituye ahora el surgimiento hölderliniano

¹²⁹ El mismo Hölderlin, según ha expuesto Manuel Barrios Casares, concibe la totalidad en el seno mismo del devenir: «...no es sino en el tránsito mismo donde se vislumbra el Uno-Todo, totalidad que no se conquista en una suma procesual de pasos en la línea numerable del tiempo, antes bien, “se siente” y “se expone” en el devenir del momento, donde vieja y nueva vida, ocaso y comienzo, se dan a la vez», «Hölderlin: la revuelta del poeta», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), p. 26.

¹³⁰ «Οι κήρυκες ιδεών στην ποίηση αποβλέπουν σε μίαν αλήθεια που, κατά κανόνα, την επομένη τους διαψεύδει, όπως η έννοια του ωραίου διαψεύδει, τη μεθεπόμενη, τους ωραιοπαθείς. Το “ωραίο” και η “αλήθεια” γίνεται να διαρκούν και να παραμένουν αναλλοίωτα μόνον μέσ’ από τη μαγεία, που είναι και η τέχνη του μεταμορφώνεσθαι», ELITIS, O. (1993), p. 137.

¹³¹ Cfr. MECACCI, A. (2002), p. 54.

¹³² «Il poeta non è la felice espressione di una condizione armonica, ingenua e naturale, ma un percorso di costruzione. Questa visione è decisiva perché da una parte le strutture dello spirito e della poesia sono fatte collimare con una forza tale da annullare la differenza tra il modello (lo spirito) e la sua applicazione (la poesia) e, dall'altra, si riconferma l'idea di una storicità intrinseca al *poiein*», *Ibidem*, pp. 80-81.

de un mundo en el mundo, la inauguración de una existencia en la existencia sin pasar por la representación. Como ha apuntado Andrea Mecacci¹³³, esta existencia intersticial que brota sobre o contra lo real en la poética elitiana provee de profundidad al universo de la percepción —de un orificio, diríamos nosotros, de apertura hacia la alteridad— y, paralelamente, hace tangible lo trascendente, instalándolo como un *espectro* desencajante en el seno del mundo, e *indecidiendo* por consiguiente la propia condición ontológica de este último. Mundo en el mundo o espacio del espacio, parece evidente que el pliegue arquitectónico de la escritura en la poesía de Elitis no *desvela* una trascendencia oculta bajo las apariencias, sino que genera entre sus recovecos la *habitación del fantasma* donde la puesta en abismo de lo existente puede *tener lugar*. Existe también, no obstante, una dimensión temporal en este mecanismo: el nacimiento de un mundo en el mundo no puede significar sino el renacimiento de un mundo (*del mundo*), aspecto que vuelve a hacer del blanco de la escritura el territorio de un *reorigen* cuya posibilidad y repetición, lo hemos visto, escande toda estética griega. El universo se recompone sintácticamente y recomienza, *revirginizado* ya por el *himen* blanco que no ha cesado de retejerse en el discurso, en el seno de la palabra poética¹³⁴.

Como quería Hölderlin, el sol sale en el poema. No podemos dejar de mencionar aquí de nuevo «Como en día de fiesta...», un texto que sin duda se halla imbricado en el *ductus* de la escritura blanca. En un capítulo anterior hemos visto cómo en la poética elitiana el sol no resulta duplicado o representado por el texto, sino que sale en su interior, inscrito sobre una secundariedad que no cesa de *re-traerlo*. La escritura blanca parece la confirmación: contra la lógica de la *melan-colía*, aquí la luz —luz natural o sobrenatural, es lo mismo— no sólo no se apaga ante el surgimiento del lenguaje o se enciende exclusivamente ante su silencio, sino que brota en el seno mismo de la palabra, y nada más que allí. En una concepción implícita a la escritura automática surrealista, la inscripción de la letra rasga las tinieblas de la noche —tinieblas asimismo de la opacidad de la historia, la conciencia o el prosaísmo de la convención social— y abre el espacio en el que ha de sobrevenir el día. Como aquella línea luminosa del horizonte al final del primer himno del «Génesis», la escritura sella a la vez y abre el ámbito de la grecidad y la poesía al cimentarlas sobre el intersticio espaciotemporal de una palabra suspendida,

¹³³ «Elitis fa suo quel “mondo nel mondo” tematizzato da Hölderlin dando uno sfondo metafisico all’esistente e una tangibilità materica a un’ulteriorità di senso altrimenti non disponibile», MECACCI, A. (2006), p. 36.

¹³⁴ Algo semejante parece subyacer a la idea hölderliniana de lo trágico: «Il linguaggio nella parola poetica riscopre la dimensione del proprio θαυμάζειν, per il poeta si configura un mondo nel mondo, come affermano le parole di *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* “tutto è per lui presente quasi fosse la prima volta”. Il καίρός è allora il momento in cui l’io si rivela alla storia e la storia al soggetto, una logica dell’*ordo inversus* che innerva la strutturazione del poetico e che diviene lo stesso centro della riflessione sul tragico», MECACCI, A. (2002), p. 20.

sin pertenecer a ninguna de ellas, entre la noche y la aurora, entre la muerte de(l) Dios —acaso aquí representada por el fracaso en la captura de la almendra del mundo— y la espera de su resurrección¹³⁵. Escribir, sin decirlo, aquello que hay que callar, significa aquí también auspiciar su reaparición. Ésta no se dará, sin embargo, bajo la forma de una presencia aniquilante; el poema se limita a fundar(se como) un espacio de adviento. El valor del blanco es aquí inequívoco: sirve para abrir una fisura en un cosmos clausurado que, de este modo, no sólo podrá acoger la irrupción de una alteridad (*otro mundo en el mundo*), sino también reconstruir, en su comercio con la trascendencia de sí, una sacralidad que había quedado desterrada de su ámbito¹³⁶. Dicha apertura *religa*, por lo tanto, el universo o la existencia, a través de la escritura y no de su negación como tiempo del cosmos —saltan a la vista los nítidos paralelismos de la Cábala con estos planteamientos—, a una trascendencia que ahora se concibe inmersa en el seno de un devenir y un espaciamiento: el espaciamiento de su promesa, de la espera que ha de re-producirla *heliotrópicamente*. Estamos, en fin, ante una muy hölderliniana *revelabilidad* inaugurada por la sacralidad de la palabra que abre el día. Ésta se convierte, como ha señalado Maurice Blanchot a propósito de «Como en día de fiesta...», en fundamento de todo lo que habita¹³⁷, en huella de los dioses por venir, a la vez que trata de establecer «entre noche y día algo de verdad». En ella se hace sentir, materializada sobre una finitud vacilante, la voz de los Inmortales —que, añade Blanchot, sólo adquieren el ser en la conciencia de sí que esta palabra les proporciona—, y de ella surge todo lo que está por brotar¹³⁸. Se convierte, en definitiva, en el *punto cero* de un *reorigen* donde el mundo entero —y el cosmos, ante todo, de la grecidad— se regenera una vez más, y donde lo incomunicable se abre indecidiblemente a la existencia. Así, podemos aplicar estas palabras de Blanchot, dedicadas al poema de Hölderlin, a la escritura blanca de Elitis: «Le poème n'est pas le simple pouvoir de donner un sens, après coup, à ce qui dit déjà subsisterait, serait quelque chose de consistant, mais le

¹³⁵ Cfr. HEIDEGGER, M. (1999), pp. 146-147.

¹³⁶ En este sentido, ¿qué es el término *catarkizmevo* sino otro isomorfo de la almendra del mundo y de la escritura blanca? Como ellos, sirve para abrir una tierra que según el poema está clausurada, y lo hace inaugurando un blanco de *revelabilidad* —blanco que contiene en su vaciedad semántica— sobre el que ha de prometerse, en el tránsito de una imposibilidad de lectura y una multiplicación de escrituras, un absoluto. *Catarkizmevo*, como fruto de la nada, abre en efecto hacia la alteridad pura de lo Abierto, fundando a la vez ese espacio del espacio que se oculta bajo los pliegues de incontables escrituras. Como hace toda poesía, como hace la escritura blanca, abre el negro o la tiniebla opaca de la realidad hacia una transparencia infinita y sin *telos*.

¹³⁷ Siguiendo a Heidegger y recurriendo a la vez al isomorfismo del blanco de la escritura elitiana con el gesto fundamental de la grecidad, podríamos afirmar asimismo que la palabra poética, en Hölderlin y Elitis, se instituye también en fundamento de la habitabilidad de lo humano, teniendo en cuenta que para este último —acaso para ambos— dicha habitabilidad, basada en el exceso de la identidad y en el contacto con lo otro que se da a través del *hiato*, reside en Grecia y en lo griego, cfr. *Ibidem*, p. 138.

¹³⁸ Cfr. BLANCHOT, M. (1972), pp. 125-127.

pouvoir même, par le sens qu'il donne, d'amener à la consistance, de permettre de subsister l'écoulement du devenir, langue des dieux, le frémissement des choses dans le commencement du jour»¹³⁹. He ahí también por qué encontramos un eco en la imagen de la escritura blanca de la célebre afirmación hölderliniana: «lo que permanece, lo fundan los poetas»¹⁴⁰. Pues, como elemento intersticial, para el poeta alemán la palabra poética logra otorgar fundamento a lo infundado, constituye el cruce y la armonía tensa entre lo orgánico y lo aórgico, lo finito y lo infinito. Así, lo trascendente podría venir al lenguaje gracias a la poesía: lo sagrado se convertiría en palabra y la palabra devendría sagrada; no obstante, en su opinión, el poema es sólo la posibilidad irrealizada de este comercio¹⁴¹, el eco de una quimera que Elitis sitúa en la captación plena y manifiesta de la almendra del mundo antes, o fuera, de los límites de la escritura¹⁴². Pero ese silencio previo, como sucede en el texto de Hölderlin, no puede ser sagrado por sí mismo sino en la medida en que desemboca en un lenguaje que fundará un espacio de *revelabilidad*. En ambos poetas es la palabra, y no el silencio, la que constituye el santuario¹⁴³ (el *ónfalos* de una mediaticidad indecible que se inserta en el *haz* de todas las figuras de lo intersticial que hemos enumerado en la serie del *hiato*, en especial la misma Grecia como (*no*) *lugar* de traspaso entre dimensiones) donde lo sagrado reside y se re-produce sin cesar. Se trata sin embargo de una palabra que, aun constituyendo un deber —el deber casi teúrgico del poeta (anti)moderno—, no *dice*, sino que expresa apenas la inexpresabilidad de lo inexpresado, *re-vela* aquello que ha nacido para callar: «Le poète doit parler. Cette parole est déjà impliquée dans le plus lointain commencement du point du jour, elle est dès l'absolue antériorité du Sacré; elle est en outre exigée par l'avènement de l'Univers comme esprit commun, comme communauté de valeurs. Mais parle-t-il, il parle mais ne parle pas, il laisse inexprimé

¹³⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁴⁰ «Recuerdo» («Andenken»), HÖLDERLIN, F. (2002), p. 229. Según Heidegger, esto significa que la poesía es la instauración del ser —más allá de toda vinculación con el ente— con la palabra, al modo de una donación de lo que no existía o no era evidente hasta entonces, cfr. HEIDEGGER, M. (1999), pp. 137-138.

¹⁴¹ Cfr. BLANCHOT, M. (1972), pp. 127-128.

¹⁴² «En el instante, “en la bella sensación sagrada”, no viene del todo a presencia el “Todo en todo”, como realidad existente en acto; pero ello, no porque la reconciliación sea algo a lo que sólo ideal o progresivamente se tiende, sino más bien porque el modo en que esa totalidad acontece es como pura posibilidad nunca clausurable. “Posibilidad” no nombra aquí una dimensión de lo real subsidiaria y deficiente respecto a la de su actualidad y efectividad, donde aquélla se concreta, limita y determina —y en esa medida se cosifica—; sino una posibilidad que se mantiene en su esencial apertura ontológica, que sólo así “se da” y que el poema expresa como estando por venir, como tendencia a la reconciliación, aunque de hecho se capta únicamente en el instante del vuelco en el curso del mundo, en que irrumpe, disolviendo lo anteriormente existente», Manuel Barrios Casares, «Hölderlin: la revuelta del poeta», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), pp. 26-27.

¹⁴³ Cfr. BLANCHOT, M. (1972), pp. 129-130.

ce qu'il a à dire, non manifesté ce qu'il montre»¹⁴⁴. Se diría, en definitiva, que lo sagrado *tiene lugar* en la palabra como posibilidad y promesa que habita ya *espectralmente* el presente, y no como relato que lo re-presenta de manera *propia* o *impropia*¹⁴⁵. La palabra poética no es designación de lo trascendente, sino activación de su potencialidad, producción del espacio arquitectónico —el *sancta sanctorum* de «Tres veces la verdad», acaso— donde pueda esperarse su manifestación. Dicho espacio arquitectónico es, en este caso, interno a la escritura en la medida en que ésta constituye la sustancia del cosmos. Como ha dicho Hans-Jost Frey, «the sacred is not evident as something identified in song but is identified by song as what is active and occurring within it»¹⁴⁶.

Sea como sea, la problemática *melancólica* de lo inmediato y la mediación ha desaparecido aquí superada por una lógica del *himen*. La escritura no constituye ya únicamente el velo opaco que nos separa de la forma presente de lo mediado, sino que la mediación misma se convierte en la única forma de lo inmediato. Es en la diferición del *himen*, en la promesa de totalidad y en la prolongación del deseo que instituye, donde *tiene lugar* lo sagrado —es decir, lo absolutamente inmediato— como escenificación cuya secundariedad imaginal funda y produce *heliotrópicamente* la verdad de lo trascendente. La mediaticidad misma se convierte en condición indispensable de lo sagrado, que no podría existir en la retirada del velo blanco de la escritura; es él el que proporciona, a pesar de todo, una decibilidad de lo indecible que de otro modo resultaría impensable. En este sentido, escribir el blanco o escribir en blanco se identifican: en ambos casos se trata de la *poiesis* de la verdad y del absoluto que se erige en objeto de toda poesía. Las dos operaciones implican una *revirginización* que no sólo recompone el *himen* donde puede contemplarse proyectada a distancia la verdad, sino que además recompone la pureza en un movimiento inverso al postulado por la *melan-colía*: es ahora la escritura la que abre espacios a lo vivo, a lo (*sobre*)natural, a lo fluyente, a lo luminoso, a lo saludable. El cuadro alfabético en *scriptio continua* que encabeza el segundo libro de ensayos de Elitis, ya sintomáticamente titulado *En blanco*, nos permite no sólo ahondar en esta última idea, sino también enlazar con el replanteamiento elitiano de la problemática del ideograma que se halla implícito en la escritura blanca. Como vimos en el primer

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹⁴⁵ «[La fundamentación de la verdad] debería ser algo *simple*, un Ser más verdadero que toda verdad judicativa. Algo así había barruntado Aristóteles cuando hablaba de un *αληθές* al que sólo cabría “tocar y dejar que aparezca” [...], añadiendo en un oscuro paréntesis: “(pues no es lo mismo una afirmación categórica [*κατάφασις*] que una dicción-visión [*φάσις*])”». Muchos siglos después se hará eco Hölderlin de este “ser verdadero” al saludar a la “Naturaleza” (*mutatis mutandis*, el Ser) como irrupción súbita, contemplada por el poeta, el cual desea que su “palabra” (*Wort*: *φάσις*) sea lo Sagrado (no que lo miente, como si lo Sagrado fuera un objeto externo)», Félix Duque, «Hölderlin y el ser de la verdad», en MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001), p. 67.

¹⁴⁶ FREY, H.-J. (1996), p. 181.

capítulo de la segunda parte, se trata de un fragmento situado en apariencia fuera del texto, pero que, como el paréntesis *crucial* de «La almendra del mundo», aporta elementos fundamentales al análisis general de toda su poética. Su disposición antilineal incide por una parte en la consideración material e imaginal de la escritura que ya se evidencia nítidamente en la figura de la escritura blanca, pero además remite a los falsos poemas letristas de *El Pequeño Nautilo*, en especial al que simula una inscripción clásica en *scriptio continua*: en mayúsculas y sin segmentación léxica; las lecturas en varias direcciones que permite este encabezamiento lo vinculan, por tanto, a todos los demás intentos de reideogramatizar el alfabeto griego con el fin de arrancarlo al logofonocentrismo que lo generó —y a su vez se generó históricamente en él— y, en consecuencia, a la metafísica platónica que prescribió la *melan-colía* a la cultura occidental. No obstante, como en la escritura blanca, no se cierra el círculo oriental del ideograma: las lecturas pueden desarrollarse en varias direcciones dentro de un cuadro que dibuja una imagen geométrica precisa, pero no abandonan jamás su carácter articulado y sucesivo. Se diría, ante todo, una sustitución de la linealidad teleológica e histórica de lo alfabético, que corre en dirección a la construcción o restauración de un sentido, por la temporalidad del libre devenir. Lo griego, una vez más, se instala en el *entre* que separa a Oriente de Occidente. El texto, en diez columnas de cinco letras cada una, dice lo siguiente en una lectura convencional: «A veces, es la verdad, escribo tan blanco que no se lee»¹⁴⁷, y tiene la siguiente apariencia:

K	A	Π	O	T	E	E	I	N	A
I	H	A	Λ	H	Θ	E	I	A	Γ
P	A	Φ	Ω	T	O	Σ	O	A	Σ
Π	P	A	Π	O	Υ	Δ	E	N	Δ
I	A	B	A	Z	O	N	T	A	I

La frase que podríamos denominar principal (pero, ¿existe una verdadera jerarquía de sentidos en el cuadro?) alude, por consiguiente, a varios de los elementos que confluyen en el pasaje de «La almendra del mundo»: la escritura en blanco (escritura del blanco), la ilegibilidad y, menos explícitamente —disfrazada de mero marcador textual—, la verdad. Porque lo que traducimos en español como «es la verdad» tiene el valor de una confirmación meramente convencional que equivaldría a un «es cierto» redundante, pero posee un innecesario artículo determinado que parece conferirle, al menos, la posibilidad de una lectura independiente. Podríamos, así,

¹⁴⁷ ELITIS, O. (1993), p. 7.

concluir que esta acumulación de blancos, esta escritura del blanco o en blanco, pone en juego de algún modo la verdad, la escenifica o le permite *tener lugar* en el propio proceso de la inscripción. La acumulación de velos invisibles, la producción en abismo de una transparencia que jamás deja ver nada sobre o tras la letra, la generación de un espacio de secreto que sanciona además una ilegibilidad irreductible, suscitaría por lo tanto la puesta en juego de una verdad que no se deja dominar por la lógica de la presencia. Es preciso un *himen*, gasa blanca y ligera de la escritura que no se puede romper puesto que no se puede ver siquiera, para que lo inmediato, lo sagrado o lo puro se haga visible *heliotrópicamente* en su misma invisibilidad. La mediaticidad pura de lo escrito se convierte en consecuencia en la única forma posible de la immediatez. La verdad nace en la escenificación pura, no mimética, no representativa, de una escritura que no dice nada sino su propio transcurrir. Hay una voluntad deíctica en la frase, *esto es la verdad, esto que soy yo misma*, este escribir en blanco y cortocircuitar la lectura o el desciframiento, es *ya* la verdad. El proceso de la construcción o la espera siempre diferida del sentido implica ya a la verdad, que se escenifica en él como no podría escenificarse en ningún otro *lugar*. La *αλήθεια* que Elitis tematiza aquí, dada la acumulación de velos que sirven para remarcarla, remite acaso a la *α-λήθεια* heideggeriana, retirada a la vez y acumulación de velos, desvelamiento que simultáneamente constituye una *re-velación*. Pero, ante todo, se trata de un blanco y una verdad que eluden la fenomenología, la visibilidad de una presencia, y reproducen en gran medida la lógica del *himen* y del pliegue de los blancos descrita por Derrida en su análisis de Mallarmé: «¿Por qué no hay fenomenología del himen? Porque el antro en que se repliega, tan poco para ocultarse en él como para desnudarse allí, es también un abismo. En el repliegue del blanco sobre el blanco, el blanco se colorea a sí mismo, se convierte en sí mismo, por sí mismo, afectándose al infinito, su propio fondo incoloro, cada vez más invisible. No es que se aleje, como el horizonte fenomenológico de una percepción: es, inscribiéndose en sí mismo indefinidamente, marca sobre marca, como multiplica y complica su texto, texto en el texto, margen en la marca, una en otra indefinidamente repetida: abismo»¹⁴⁸. El modo de inscripción tematizado nuevamente aquí, por consiguiente, nos devuelve al escenario del *Axion Estí*, donde cada inscripción blanca representaba una escritura sobre otras marcas, sobre otros blancos que a su vez habían sido inscritos antes, una escritura que no puede alcanzar su origen del mismo modo que no consigue, ni lo pretende, alcanzar su fin (su *telos*). Asimismo, una escritura que se pliega incesantemente sobre sí, que se traza siempre sobre el mismo sitio, una linealidad que no tiene que ver con el *lugar* y tampoco con el tiempo de la historia, una suerte de ideograma en movimiento

¹⁴⁸ DERRIDA, J. (2007), pp. 395-396.

que no cesa jamás de multiplicar los velos o los hilos de sentido en una temporalidad intercambiable y ahistórica. La escritura elitiana transcurre siempre, pues, sobre el mismo (*no*) lugar. El surco blanco que la define es por consiguiente el espacio de innumerables pliegues en los cuales, y nada más que en ellos, se deja leer (pero, ¿se deja, a fin de cuentas, leer?), lejos del mero tematismo o la significación; su construirse en (el) abismo, como un abismo¹⁴⁹, reproduce en definitiva una *metaforicidad* que no aspira a decir nada, sino que se dispone arquitectónicamente para decir la nada y la *revelabilidad*, para abrir un *hiato* sobre el mundo de palabras infinitas que ha venido a escandir. La acumulación de pliegues sobre un mismo espacio de decibilidad puede observarse, por lo demás, en este cuadro a la perfección. Ya me referí en un capítulo anterior a los distintos segmentos que, en una distinta parcelación de la frase, aportan nuevos sentidos extraídos siempre de las mismas letras ilegibles (ilegibles, ante todo, en la medida de su indecidibilidad). Acaso es en el oscilar de estos sentidos, en su superposición y en su traspaso, donde Elitis entiende que la verdad se da a ver más allá de toda fenomenología de la estabilidad de un blanco de silencio. Podríamos entender, también, que todas estas posibilidades, escritas en blanco, son, además de pasajes de un texto, borraduras de sentido hechas en el interior de los trazos de unas letras que aspiran a materializar el filo entre un acabamiento (deconstrucción del sentido o de los significados, de las adherencias de la historia) y la espera de una regeneración total del cosmos o de un nuevo sentido. Su valor podría ser, desde este punto de vista, apocalíptico en el más amplio sentido del término.

Una de estas nuevas lecturas que el texto favorece gracias a la falta de espacios y de puntuación nos dice algo que ya hemos creído ver anteriormente y que se encuentra, en efecto, en las antípodas de la *melan-colía* metafísica de la modernidad y el platonismo: tomando independientemente las palabras *ἀλήθεια γράφω*, y entendiendo la primera como objeto directo de la segunda, leemos «escribo (la) verdad». Aún más: segmentando la palabra *ἀλήθεια*, que no tiene por qué ser tal, nos podríamos quedar con una declaración aún más audaz: *θεία γράφω*, «escribo lo divino, escribo cosas divinas», o bien «escribo al modo de la divinidad». Inversión completa de la *melan-colía*, lo sagrado o la verdad podrían ahora escribirse, si no de acuerdo con una lógica de la significación y la designación, sí por medio de un *tener lugar* desarrollado sobre el devenir de un blanco que no se detiene. Entre la segunda y la tercera líneas podemos leer, asimismo, la secuencia *ἄγρα φωτός* que, dada la falta de acentos, podemos convertir también en el término inexistente pero no

¹⁴⁹ «Ahora bien: la práctica de la escritura en abismo, ¿no es aquello de lo que la crítica temática —y sin duda la crítica, en tanto que tal— no podrá dar nunca cuenta literalmente? El abismo no tendrá nunca el brillo del fenómeno, porque se vuelve negro. O blanco. El uno y/o el otro al cuadrado de la escritura», *Ibidem*, pp. 396-397.

inverosímil *αγράφωτος*. La primera expresión significa «caza de luz», mientras que la segunda, compuesta por las mismas letras, podría querer decir «inescribible». Una paradoja por lo tanto quiebra o espacia la solidez del *mensaje* que acaso pretendemos estar descifrando o leyendo según un mecanismo genealógico y unívoco: la verdad o lo divino se escriben pero, al mismo tiempo, son inescribibles, no hay modo de *reseñarlos*. Al igual que la escritura blanca propone una ilegibilidad total, sugiere también una *inescribibilidad*. No estamos, en definitiva, *propiamente* ante una escritura, no hay identidad ni siquiera para ella en su operación; sólo el desencajamiento de una indecidibilidad que lo suspende todo, incluida la posible tematización de la escritura, en la imposibilidad sustancial del *tema* o el significado. Aun así, con los mismos materiales se incide una vez más —vamos a verlo enseguida— en la noción, implícita en la imagen de «La almendra del mundo» (donde el surco blanco de la escritura simula acaso un cepo o una trampa dispuestos para la captura del absoluto o de la verdad), de la escritura como trampa o caza, si no ya del dolor, como en el término *αλγρεύς* que vimos antes compuesto asimismo de *ἀλγρεύς* y de *ἄλγος*, sí de la luz, la luz de la *revelabilidad* que ha de prometer el día y la manifestación. En este sentido, otra de las palabras que se dejan leer, esta vez en una disposición insospechada, de abajo arriba en la cuarta columna del cuadro, pone en relación dicha noción de lo manifiesto con la luz, la divinidad y la isla blanca —y sagrada— de Delos¹⁵⁰: se trata de la secuencia *απωλο*, completamente inexistente en griego pero cuyo sonido evoca inequívocamente el nombre del dios Apolo (que en griego debiera escribirse *Απόλλωνας*) en otras lenguas. Un dios se oculta y se da a ver, pues, en el interior del cuadro alfabético. Se difiere a través de una desviación escritural. No se trata del *nombre propio* del dios, pero estas letras desgajadas de otras palabras, conspiradoras en su verticalidad contra la linealidad teleológica del signo, contra el alfabetismo, sugieren a la vista la ceguera o la aniquilación de un exceso de luz, del exceso de luz apolínea en su manifestación solar, dado que remiten asimismo a la palabra *απώλεια*, «pérdida o destrucción». Dicha luz, la de lo divino, la de un fulgor absoluto que impide lo que pretende propiciar, la visión, es acaso lo que la escritura blanca pretende cazar en su trampa, o bien, sin distinciones, lo que la

¹⁵⁰ Como ya he señalado en un capítulo anterior, la vinculación entre el blanco, la isla de Delos y la *αλήθεια* en este pasaje no puede sino remitir a Heidegger y este fragmento de sus *Estancias* donde a las nociones que acabo de referir se unen las de lo manifiesto, el decir, lo Abierto y la *revelabilidad* o el advenio: «Δῆλος, la sacra isola, il centro della Grecia, delle sue coste e dei suoi mari: essa rende manifesto nell' istante stesso in cui nasconde. Ma che cosa lascia apparire quell' isola? Verso dove fa cenno? Verso "quello" che fu esperito e chiamato per nome dai poeti e dai pensatori greci grazie all' amplissimo sguardo su ciò che si rese loro presente: l' essere uno della svelatezza e della velatezza: l' Αλήθεια. [...] Dall' Αλήθεια ogni dire riceve la determinazione della sua impronta e in essa la conserva; dall' Αλήθεια è poi determinata ogni immagine e ogni opera, ogni fare e ogni agire. L' Αλήθεια è infatti l'ambito: l'aperto che si offre, che tutto comprende, delimita e libera, che concede a tutto ciò che entra nella presenza e nell' assenza l'avvento, il trattenersi, la partenza e la mancanza», HEIDEGGER, M. (1997), pp. 37-38.

escritura blanca constituye en su ilegibilidad. Es dentro del trazo de la letra, no obstante, donde se sitúa el (no) *lugar* de nacimiento o mostración del dios. Sobre ella se construye, en una lectura que obliga a escribir, el sentido o la instancia que habría de dominarla bajo la forma de una presencia exterior. Porque, ¿no es dable ver en esa inversión escritural de Apolo también la inversión de su faceta de Padre Sol que en el *Fedro* platónico representaba la garantía del logos contra la imitación y el simulacro mudo, *melancólico*, de la escritura?

¿Cómo entender, por tanto, este cuadro de texto que emblematiza tan bien todas las facetas de la escritura blanca elitiana como un ideograma estática y exclusivamente antialfabético si postula un movimiento casi giratorio, un dinamismo que comienza y termina en cualquier punto, una estructura reticular que pone constantemente en duda la unidad del texto, de la obra, o del propio signo? Tenemos que hablar de la nueva noción de un ideograma en movimiento que, rechazando el carácter direccional y teleológico de éste, no se contenta tampoco con el estatismo oriental que —al menos en su recepción occidental *antimelancólica*— delimita un blanco exterior al signo como territorio de una epifanía de la verdad. La escritura blanca elitiana, en consonancia con una concepción heraclítea y hölderliniana de lo sagrado (o de lo uno y lo total), introduce el espacio de *revelabilidad* en el seno del trazo y del tiempo (un devenir sin *telos*), y se convierte pues en la portadora, sin abandonar más que parcialmente su valor sucesivo —recordemos que la escritura griega, sin pérdida de su valor articulado y sistémico, constituye para Elitis una entidad sagrada y (*sobre*)natural de infinitas posibilidades—, del bien que puede devolver a un mundo devorado por la opacidad de la historia y el prurito de precisión descriptiva y semántica de la tecnociencia, al punto cero de un *reorígen* capaz de operar su regeneración y su reencantamiento. Existen en la potente materialidad del blanco, de hecho, valores positivos asociados a la *revirginización*, la inocencia y la pureza, más allá —o más acá— de la noción del *himen*. Si ya Andreas Belesinis, ante el encabezamiento del libro *En blanco* que acabamos de analizar, afirmaba que la escritura blanca de Elitis alude a un deseo de escribir en el blanco de la pureza o de la poesía sobre el negro negativo de la historia¹⁵¹, no nos es difícil localizar en otros puntos de la obra elitiana una asociación del blanco a la santidad propia de los poetas, quienes se oponen con la mayor valentía y una fuerza interior inexplicable a la corriente utilitarista que gobierna la sociedad occidental moderna. Así, en el arranque de «La magia de Papadiamandis», se habla de una «marca blanca» en los poetas y artistas que el autor admira, marca blanca que se conserva en sus obras y que éstas ponen en marcha como isomorfias de una luz con auténtico valor performativo: «Figuras como las de Plotino, Romano el Melodo, Fra Angelico,

¹⁵¹ Cfr. BELESINIS, A. (1999), p. 272.

Blake, Vermeer, Hölderlin, Novalis, Mozart, Rimbaud, Shelley, Ceófilos, Papadiamandis, extremadamente diversas, me han atraído siempre — independientemente de sus vidas— por esta marca blanca¹⁵² que han preservado en sus obras, por el fulgor que portaban con serenidad o fiereza»¹⁵³. Se diría que esta inscripción del blanco sobre el cuerpo, equivalente acaso a la quemadura en la mano que constituye, como vimos antes, a la vez el distintivo del poeta que ha tratado con el fondo de la experiencia y la llamada hacia una salida de sí en el desciframiento imposible de este signo, concede una suerte de marchamo de grecidad a los artistas mencionados, quienes, aun no siendo griegos de nacimiento, han sostenido acaso el gesto estético griego contra las determinaciones generales de su tiempo y lugar. Una marca blanca encontramos también en el poema «Eau de Verveine», de *María Nefeli*, donde el Antifonista la arranca de su propio cuerpo para utilizarla con valor apotropaico: «Arrancaré mi marca blanca / y la dirigiré / con velocidad de alma / hacia el corimbo invisible»¹⁵⁴. Esta condición positiva, incluso salvífica, de la escritura poética contra las tinieblas de nuestra época, se encuentra inscrita ya en la poesía de Hölderlin, para quien, según Jorge Juanes, «la intervención poético-pensante abre la posibilidad de contrarrestar la catástrofe inscrita en la sociedad moderna»¹⁵⁵. En algunos de sus ensayos, Elitis asocia la escritura de un blanco al objetivo primordial de su poética: la lucha contra el dolor y contra la historia. En el pasaje ficcionalizado de «Antes que nada, la poesía», donde el poeta niño busca las que han de ser las claves de su quehacer y de su existencia, éste

¹⁵² Hay que destacar que en prácticamente todos los casos que estamos analizando, en especial en el pasaje de «La almendra del mundo» que está sirviendo de excusa para el repaso, el término utilizado para aludir al blanco no es el común *άσπρος*, sino el culto *λευκός*, que ya en la Antigüedad se oponía como antónimo a *μέλας* y poseía connotaciones positivas. Una cierta lógica del griego y de la oposición a la *melan-colía* parece ponerse en marcha, pues, aquí. En el poema tardío «En azul de Iulita», el azul funciona como isomorfo del blanco y busca una victoria poética «contra lo negro», un negro referido precisamente con el término *μελανό*, en lugar del moderno y habitual *μαύρο*. La victoria de ese azul o blanco será la victoria del amor y la poesía, de lo griego, contra el mal y contra la historia: «¡Oh! He visto muchos ocasos y he atravesado los corredores de muchos teatros / Antiguos. Sin embargo belleza nunca me fue prestado tiempo / Que lograra una victoria contra lo negro y prolongase la extensión / del amor de modo que / Nuestra alondra interior cante más sagaz más armoniosa / Desde su rúpito» («Αχ! Δύσεις έχω δει πολλές κι αρχαίων διαβεί θεάτρων τα / Διαζώματα. Όμως δεν ποτέ ομορφιά μου εδανείσθηκεν ο χρόνος / Και κατά του μελανού νίκη να επιτύχει και αγάπης έκταση να επιμηκύνει ώστε / Πιο ευφυής πιο εύφωνος να κεληδαίει ο μέσα μας κορυδαλλός / Απ' τον δικό του άμβωνα»), ELITIS, O. (2002), p. 584. Sobre este «azul de Iulita», de fuertes connotaciones místicas, habrá de fundarse, finalmente, el paraíso que derrote a lo negro.

¹⁵³ «Μορφές όπως του Πλωτίνου, του Ρωμανού του Μελωδού, του Fra Angelico, του Blake, του Vermeer, του Hölderlin, του Novalis, του Mozart, του Rimbaud, του Shelley, του Θεόφιλου, του Παπαδιαμάντη, διαφορετικές στο έπακρο, μ' ελκύσανε ανέκαθεν —ανεξάρτητα εντελώς από τη ζωή τους— γι' αυτό το λευκό σημάδι που διασώζανε στο έργο τους, τη λάμψη που έφερναν είτε με τρόπο ήπιο είτε με αγριότητα», ELITIS, O. (1993), p. 59.

¹⁵⁴ «Θ' αποσπώ το λευκό σημάδι μου / και θα το κατευθύνω / με ταχύτητα ψυχής / προς τον αόρατο κόρυμβο», ELITIS, O. (2002), p. 400.

¹⁵⁵ JUANES, J. (2003), p. 201.

exclama: «En vísperas de la muerte, decidme, ¿cómo se escribe una voz *blanca*?»¹⁵⁶. El subrayado del término *λευκή*, de nuevo, nos remite acaso a la idea de que la poesía consiste en eso: en inscribir un blanco, un espaciamento, antes de la muerte, un *hiato* que la aplase interminablemente y nos permita vivir sobre este filo de peligro pero también de *indemnidad* que se erige sobre su abismo (un abismo, no lo olvidemos, que constituye a la vez el archiespaciamento que guía estos blancos reinscritos en el negro de la existencia convencional). Acaso la insistencia en traer la muerte antes de la muerte, una operación que se realiza siempre en el seno de la escritura —como ejemplo podemos aportar el *Diario de un abril invisible*, donde la escritura se instituye sin cesar en intersticio o suspensión entre estados del ser, o bien los poemas «Alta Tarquinia», «Elegía de Grüningen» o «La Presentación del tocado por la muerte»— y que aspira a espaciar la existencia poniéndola en contacto con su alteridad al objeto de eludir el *telos* de una muerte concebida a la occidental, tenga que ver con la inscripción de esta voz blanca. La escritura, no obstante, constituye también en ocasiones —recordemos cómo en el tercer himno del «Génesis» una inscripción corporal, la huella de un talón que se arrastra, borraba la historia— la borradura del mal o de la temporalidad caída, que podemos asociar al negro del fondo de la página, y la apertura en ese surco que es sustracción de materia a otro claro del ser. En «Las muchachas», relatando los meses de la Ocupación donde la historia se dejaba sentir con toda su fuerza destructora, Elitis apunta: «Era aún invierno, y no tenía más calefacción que la poética. Expresiones y frases de lecturas amadas que, por muy separadas geográfica o temporalmente que estuvieran, daban muestras de poder convivir a la perfección —igual que en el rostro de una muchacha las cuatro estaciones del año— y recomponer —con mi ingenuo entusiasmo como único punto débil— el tipo unitario del escritor que *escribe desescribiendo la parte efímera de sí*, me bastaban de momento para sustituir a la primavera, pecadora a los ojos de los cesantes del espíritu»¹⁵⁷.

Escribir desescribiendo lo efímero, lo mortal, lo histórico, es decir, abriendo el espacio de una inmortalidad, de una *indemnidad* donde la destrucción y la caducidad han perdido todo poder: ése es el objeto de la auténtica poesía, que se escribe en blanco. Y ésa es la virtud, también, de la escritura griega —o de todas aquellas manifestaciones que poseen la «marca blanca» que las equipara con ella—, que marcha contra la historia y puede eliminar el sufrimiento como en la lógica del

¹⁵⁶ «Παραμονές θανάτου —πέστε μου— πώς γράφεται μία λευκή φωνή;», ELITIS, O. (2000), p. 16.

¹⁵⁷ «Ήταν χειμώνας ακόμη, χωρίς άλλη θέρμανση εκτός από την ποιητική. Ρήσεις και φράσεις από αγαπητά διαβάσματα που, όσες τοπικές καταβολές ή χρονικές αποστάσεις και αν τις εχώριζαν, έδειχναν ότι κάλλιστα μπορούσαν να συμβιούν —όπως σ' ένα πρόσωπο κοριτσιού οι τέσσερις εποχές του έτους— και ν' αναπλάθουν —με μόνο αδύνατο σημείο τον αφελή ενθουσιασμό μου— τον ενιαίο τύπο του συγγραφέα που γράφει ξεγράφοντας το εφήμερο μέρος του, μου αρκούσαν προσώρας για να υποκαταστήσουν την αμαρτωλή στα μάτια των εκπτώτων του πνεύματος άνοιξη», *Ibidem*, p. 163.

término *Αλγρεύς*. En «Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo», de hecho, el emperador asediado por los bárbaros alude a su conocimiento de la lengua griega como una dimensión capaz de aliviar el mal del mundo por sí sola: «Dios mío y ahora qué Que tenía que luchar contra miles de hombres aparte de contra su soledad quién él que sabía con una palabra quitar la sed al mundo»¹⁵⁸. Más tarde, en el fragor de la batalla, las palabras griegas dejan sobre su mano una mancha de luz blanca que no podemos dejar de vincular a la «marca blanca» anterior: «Mediodía de noche Y nadie a su lado Sólo sus palabras fieles que fundían todos sus colores para dejarle en la mano una mancha de luz blanca»¹⁵⁹, para acabar muriendo con una palabra griega entre los dientes que determina precisamente la posibilidad de ir más allá de la historia, de someterse a un *reorigen* —el mito de la muerte no certificada de Constantino Paleólogo implicó siempre la posibilidad de un regreso que refundase el Imperio Bizantino— y usurparse al mal de la aniquilación, pues desaparece «siempre con una palabra entre los dientes inquebrantada yacente / Él / ¡el último griego!»¹⁶⁰.

El ideograma en movimiento que constituye la escritura griega tal como Elitis la concibe, pues, se remarca en el esquema de la escritura blanca con la proyección de una materialidad a la que el alfabeto fonético había pretendido renunciar desde su mismo surgimiento. Lo que funciona como antídoto o amuleto contra el mal no es sólo un elemento acústico —recordemos la teoría sobre el conjuro que repasamos en el capítulo anterior—, sino ante todo una imagen, según hemos podido comprobar en las alusiones a un manuscrito de Safo o un texto de Arquíloco como factores de salvación o regeneración del mundo. La verdad surge sobre esos trazos blancos —en su misma sinuosidad, en los pliegues del *ductus* que los dibuja— que abren en su propio desplazamiento espaciotemporal un ámbito para su espera. Un espacio y un tiempo contra el espacio y el tiempo cotidianos, mensurables, clausurados sobre la opacidad utilitaria de la sociedad moderna: devenir contra historia y *atopía* contra *topos* geográfico o sociopolítico, es lo que inaugura en su *poieticidad* la escritura griega. Siempre, no obstante, en camino. En un juego de tensiones dialécticas irresueltas que concibe el absoluto como una eterna *construibilidad* en proceso, como el resultado del contacto con un espaciamento que elude la presencia, y no como una epifanía aniquilante. La escritura blanca va retejiendo el *himen* a su paso —una *revirginización* que no debe cesar— y genera, en el arco *heliotrópico* que

¹⁵⁸ «Θέ μου και τώρα τί Πού 'χε με χίλιους να παλέψει χώρια με τη μοναξιά του ποιος αυτός πού 'ξερε μ' ένα λόγο του να δώσει ολάκερης της γης να ξεδιψάσει», ELITIS, O. (2002), p. 344.

¹⁵⁹ «Μεσημέρι από νύχτα Και μήτ' ένας πλάι του Μονάχα οι λέξεις του οι πιστές πού 'σμιγαν όλα τους τα χρώματα ν' αφήσουν μες στο χέρι του μία λόγχη από άσπρο φως», *Ibidem*, p. 345.

¹⁶⁰ «Πάντοτε με μία λέξη μες στα δόντια του άσπαστη κειτάμενος / Αυτός / ο τελευταίος Έλληνας!», *Ibidem*, p. 346.

describe, la sacralidad a la que aspira. En opinión de Elitis, la escritura —su escritura— no sólo no enferma ni asesina, sino que *indemniza* —poniendo en marcha su *autoinmunitaria máquina de trascendencia*— aquello que necesita un regreso a la pureza o al origen. Desde este punto de vista puede considerarse religiosa.

Con ser su negativo fotográfico y, por tanto, compartir con él un paradigma fundamental, esta concepción elitiana de la escritura, escritura griega y escritura blanca, opera desde presupuestos distintos al ideograma oriental que tan pujantemente penetró en la poesía europea entre los siglos XIX y XX. El interés de Elitis por el fenómeno existe, no obstante, como pone de manifiesto un pasaje de «Antes que nada, la poesía» donde se reproducen los argumentos que podrían leerse al respecto en Pound o en Fenollosa. Se trata, dice el autor, de un elemento de comunicación donde resultan implicados simultáneamente los sentidos y el pensamiento —donde se neutraliza la *metaforá* dualista que favorecía la cultura occidental—, y gracias al cual puede captarse lo evanescente, lo fugitivo, aquello que escapa a otros sistemas de consignación. Su cercanía a la noción del instante es asimismo notable, y permite, como deseaban los surrealistas, poner en marcha la imaginación en una libre asociación de ideas propiciada a la vez por la imagen y el componente lingüístico: «Verdaderamente no conozco una muestra más poética del ingenio que puede llegar a tener el espíritu humano que el ideograma chino tal como se nos presenta, de un modo absolutamente particular, en su forma primera, originaria. Se trata literalmente de una radiografía del instante en que la mente humana atrapa con similar efectividad en el cazamariposas de las formas el mundo de la materia y el pensamiento abstracto. Todo lo que hemos admirado hasta hoy en las más altas cumbres poéticas —el poder de las analogías, la transformación fulgurante del pensamiento en imagen, la audacia combinatoria de la imaginación y su interminable conexión asociativa— no constituye más que la fase analítica del mismo fenómeno que tras un desarrollo intelectual se nos presenta encerrado en esta abreviatura final»¹⁶¹. Era de esperar que una intervención oriental en el coto cerrado y decadente del pensamiento europeo despertara el entusiasmo de Elitis. Pero también lo es que intente trasladar ese impulso a una cultura griega que entiende situada en los productivos márgenes de la cultura occidental, presta a insuflarle también ella nuevas formas de percepción y nuevos horizontes expresivos. Cabe

¹⁶¹ «Αλήθεια, δε γνωρίζω ποιητικότερο αποτύπωμα της επινοητικότητας, που μπορεί να διαθέτει το ανθρώπινο πνεύμα, από το κινέζικο ιδεόγραμμα, όπως μας παρουσιάζεται εντελώς ιδιαίτερα στη πρώτη, την αρχαϊκή του μορφή. Πρόκειται κυριολεκτικά για μίαν ακτινογραφία βγαλμένη απάνω στη στιγμή που ο άνθρωπος νους πιάνει στην απόληξη των σχημάτων εξίσου αποτελεσματικά τον κόσμο της ύλης και την αφηρημένη σκέψη. Όλα όσα έχουμε ίσαμε σήμερα θαυμάσει στα κορυφαία ποιητικά επιτεύγματα —η δύναμη των αναλογιών, η ακαριαία μετατροπή της σκέψης σε εικόνα, η τόλμη η συνδυαστική της φαντασίας και η ατελείυτη συνειρμική της αλληλουχία— δεν αποτελούν παρά την αναλυτική φάση του ίδιου φαινομένου που ύστερα από μία νοερή διαδραμάτιση μάς παρουσιάζεται κλειδωμένο σ' ένα τελικό συντομογράφημα», ELITIS, O. (2000), p. 28.

pensar, por tanto, en la escritura blanca como una *helenización* de esta propuesta contracultural, que en el seno de la grecidad había de adaptarse a las infinitas potencialidades de un alfabeto cuya sacralidad, cuyo poder performativo, no podían desligarse de su carácter temporal y sucesivo.

De ahí que Elitis introduzca en el seno del trazo progresivo y analítico de la letra griega el espacio literario nuevamente fundado en la conjunción de la propuesta mallarméana con el vacío perfilado en el contorno del signo oriental. Mientras que la poesía espacialista concebía ya poemas-ideograma donde el enlace entre versos resultaba sustituido por una relación topológica de fuerzas¹⁶², los intentos similares en Elitis, como hemos tenido ocasión de ver, constituyen meras glorificaciones de la potencia imaginal que se esconde en los valores originales de la escritura griega¹⁶³, entre los cuales se encuentra, sin duda, su sucesividad¹⁶⁴. La escritura blanca elitiana concede una dimensión espacial —tanto sobre la página como en la acción que desempeña sobre la realidad: la construcción arquitectónica de un espacio del espacio— a un alfabeto que se supone recluido, contra el ideograma, en la sola dimensión temporal¹⁶⁵. De instancia de aniquilación de lo existente, como entendía

¹⁶² Así Augusto de Campos en su manifiesto *Poesía concreta*, de 1956, cfr. LAGEIRA, J. (2006), p. 196.

¹⁶³ Según explica Éliane Formentelli, la práctica occidental del ideograma, o su voluntad de adaptación, suele testimoniar un deseo de desprenderse de la propia lengua para alcanzar una lengua arcaica y primordial donde la mediación significativa sea menor, cfr. FORMENTELLI, É. (1993), p. 230. En Elitis, como hemos tenido ocasión de detallar en el capítulo anterior, sucede exactamente lo contrario: la propia lengua ya se encuentra en consonancia casi absoluta con la materia de la realidad. Su escritura posee ya, por tanto, todos los valores que el ideograma debía introducir en la cultura europea.

¹⁶⁴ En el «Memorial para Andreas Embiricos», Elitis considera que las palabras griegas que éste utiliza se identifican con nuestros días, poseen la misma fuerza de nuestra propia vida, que no aprisionan o tergiversan en la representación, sino que doblan y reproducen. Se puede leer en el pasaje una lógica del dinamismo vital de la escritura automática, reforzado además en la metáfora de la radiografía, que alude a la vez a la pureza de una interioridad no enajenada en el lenguaje, y a la inscripción en blanco sobre negro: «Las palabras que predominan en el primer período de Embiricos [...] son: *στέαρ ενή, χοάνη, βόστρυχος, θύσανος, θρυαλλίς, μαρμαρυγή, γδούποι, ορυμαγδός, κορυβαντιώντες, εμβρόντητος*: lo cual sugiere el deslizamiento, el placer, el destello, la ignición, el brillo, la exclamación, la sacudida. A eso me refería al hablar metafóricamente de vibración o eyección y —añado ahora— eyaculación. Porque todas estas formas expresivas de elocuencia, que aparentemente se llenan de cualquier cosa, no difieren de nuestros propios días, son —hora a hora— nuestros mismos días, tal como podríamos verlos en una radiografía de nuestro ser biológico» («Οι λέξεις που κυριαρχούν στην πρώτη περίοδο του Εμπειρικού [...] είναι: *στέαρ ενή, χοάνη, βόστρυχος, θύσανος, θρυαλλίς, μαρμαρυγή, γδούποι, ορυμαγδός, κορυβαντιώντες, εμβρόντητος*: ό,τι υποβάλλει το γλίστρημα, την ηδονή, τη μαρμαρυγή, την ανάφλεξη, τη λάμψη, την αναφώνηση, την εκτίναξη. Νά τί εννοούσα μιλώντας μεταφορικά για δόνηση ή εκτόξευση και —προσθέτω τώρα— εκσπερμάτωση. Επειδή όλες αυτές οι φραστικές φόρμες ευλωτίις, που φαινομενικά γεμίζουν με οτιδήποτε, δε διαφέρουν από τις ίδιες τις ημέρες μας, είναι αυτές τούτες —ώρα την ώρα— οι ημέρες μας, όπως θα μπορούσαμε να τις δούμε πάνω σ' ένα του βιολογικού είναι μας ραδιογράφημα»), ELITIS, O. (1993), p. 134.

¹⁶⁵ «Inscrit dans un carré, l'idéogramme doit à la figuration de jouir d'une ouverture dimensionnelle multiple. L'écriture alphabétique, condamnée à la seule dimension temporelle, l'ignore. Ce que donne à voir l'idéogramme, hors de toute reconnaissance figurative, c'est donc une proposition iconique. L'idéogramme n'admet qu'un tracé ouvert en expansion, qui ne se referme pas sur l'objet. Aucune

Mallarmé en la línea hegeliana de la negatividad del signo, el lenguaje articulado deviene objeto por sí mismo, materialidad que no obstante escande un doble movimiento de destrucción-regeneración que reproduce las fases del automatismo de lo religioso y sitúa a la escritura griega en el centro de la problemática epocal de la modernidad. No hay que olvidar, además, el valor mimético concedido por Elitis a algunas de las letras de su alfabeto en el célebre pasaje de *Ἀλπεύς* de *El Pequeño Nautilo*, donde sin perder su contenido fonético y su potencialidad constructiva, adoptan rasgos del ideograma o, incluso, del pictograma. La imagen misma de la escritura griega en manuscritos antiguos o modernos adquiere en ocasiones una semejanza casi visual, asimismo, con la línea del horizonte ático, según aplicación del principio de las analogías que, como vemos en el párrafo recién citado, Elitis considera patrimonio preferente de la escritura ideográfica. Grecia misma podría ser, según un párrafo crucial de «Antes que nada, la poesía» que hemos mencionado en varias ocasiones, un signo gráfico o un ideograma que nos condujera gracias a su poder analógico a innumerables sensaciones, visiones y paisajes en cuya proliferación pudiera retejerse escrituralmente el conjunto inconmensurable de sus componentes. Su equivalencia en el funcionamiento con la sensación, el *punto exacto* o lo mínimo —una ilegibilidad que suscita un desplazamiento topológico sobre el cual se acumulan incontables imágenes o signos en la sobrevenida omnipresencia de la representación—, nos remite de nuevo a la materialidad de la escritura blanca y su condición de *hiato* o *estigma* desde donde se convoca una serie de correspondencias que trascienden el mero desciframiento de un texto unitario.

Elitis entiende, en definitiva, que la trascendencia o la plenitud de la intelección que el ideograma oriental y estático había de atrapar, pueden ser captadas también por la escritura griega y los valores existenciales y estéticos que se agrupan en torno a la grecidad. De ahí que en el poema «Teoctista», de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*, se plantee trazar, en un entorno que reúne todos los elementos de la sacralidad griega que venimos repasando hasta aquí, un ideograma donde pueda capturarse la grandeza del mismo modo que se hace en la escritura blanca. *Teoctista*, nombre de una santa nacida en Lesbos y de un monasterio isleño, implica numerosos elementos arquitectónicos que se imbrican con los escriturales en la medida en que se habla de construir un monasterio —el mismo nombre de la santa significa, de modo transparente para un griego de hoy, «la construida por Dios»— a la par que de pronunciar este nombre («Y encontrar un lugar en la tierra como la Kiprianí en

proie à donner ensuite au regard. Il ne se laisse pas non plus trahir, tuer, linéamment par l'idée. Le visible qu'inscrit son étymologie n'est pas là pour séduire et combler le regard, mais l'entraîner dans la danse infinie de la lecture», FORMENTELLI, É. (1993), p. 214.

Sifnos o la Josoviótisa en Amorgós¹⁶⁶ es muy difícil / [...] si / Pronuncias en griego la palabra *Teoctista* entonces tu mano seguirá»¹⁶⁷). El espacio *fuera de lugar*, *ónfalos* prácticamente *espectral*, del edificio del monasterio de Santa Teoctista, se sobreentiende, alberga este intento de alcanzar el absoluto que presenta numerosas semejanzas con el pasaje de «La almendra del mundo»¹⁶⁸. Toda una escenografía griega (el mar, el sol de mediodía, el blanco de la cal, la gota de agua, la sensación) contribuye a ello. El signo que representa a Teoctista, a la vez edificio, santa y nombre, espacios todos de cruce con la alteridad o con lo divino, hipóstasis a su modo del *sancta sanctorum* que unos poemas atrás se contenía en la ípsilon de *ἀδύτων*, es trazado entonces como un ideograma sobre la tierra por la mano del poeta —de nuevo tematizada suspendiendo el texto en el gozne mismo de su inscripción—, tras haberse fundado justo antes de ese gesto la luz que acompaña siempre a la manifestación. La escritura, lineal a pesar de todo, ideograma en movimiento, pretende reproducir arquitectónicamente la *indemnidad* de un espacio que constituiría un pliegue sobre la realidad y la linealidad del *lugar*; el signo se quiere espacio sagrado donde lo trascendente pueda darse a ver o atraparse (el verbo utilizado al final es, como podemos observar, *αγρεύω*, lo cual remite de manera inequívoca a *Αλγρεύς* y a la *άγρα φωτός* del encabezamiento de *En blanco*), pero el intento, acaso demasiado ambicioso, fracasa¹⁶⁹ como lo haría más tarde la pretensión de cortar la almendra del mundo. Se logra únicamente dar un primer paso hacia la captación total de la grandeza, que no obstante se deja prometer en el trazo y en los pliegues del ideograma, y ha dejado una huella en el cielo («cierto vapor dorado», una suerte de reflejo solar que nos hace pensar en el *heliotropismo*) que acaso suponga un atisbo de *revelabilidad* equivalente al surco de la escritura blanca. La referencia final al *Hiperión* de Hölderlin¹⁷⁰ no deja lugar a dudas sobre el carácter dinámico y dialéctico, heraclíteo al fin y al cabo, del contacto entre escritura y absoluto en la operación constante de la poesía elitiana: «¡Mira! Iguales parecen los vientos que oscurecen las rocas y dan al mar un aspecto ancestral sin embargo tu corazón más solitario entonces / Anhela algo más Bastó que los sentimientos

¹⁶⁶ Se trata de dos monasterios situados en enclaves isleños de gran hermosura y de difícil acceso, a su modo espacios del espacio donde se produce una comunicación privilegiada con lo divino.

¹⁶⁷ «Και να πάρεις θέση στη γη σαν την Κυπριανή στη Σίφνο ή στην Αμοργό τη Χοζοβιώτισσα δύσκολο πολύ / [...] εαν / Πεις ελληνικά τη λέξη Θεόκτιστη οπόταν και το χέρι σου θ' ακολουθήσει», ELITIS, O. (2002), p. 230.

¹⁶⁸ Incluso la referencia a ese anhelo de «algo más» que puede observarse en la cita remite a aquel «aunque lo tengas todo / siempre falta algo».

¹⁶⁹ Así lo cree Andonis Decavales, que considera el poema un adelanto del inmediatamente posterior «Un regalo, un poema de plata», donde se tematiza, como vimos, la esencia poética de un fracaso semejante, DECAVALES, A. (1990), pp. 110-112.

¹⁷⁰ A pesar de que las citas proceden de las secciones séptima y novena de las *Quejas de Menón por Diótima*.

procedieran de Dios / Y el sol / En una de sus paradas momentáneas / que el tiempo ni siquiera notó / logró conferir a la cal esplendor hierático y belleza / La de los enamorados / que sin saberlo han asumido la forma de la divinidad / Así una mañana / En que la miseria no he regresado / de una gota pura / los gorriones tsiu-tsiu toman cuerpo y ascienden las aguas contrarias juegan / y llega la nube portadora de paz / De una respiración de hombre a otra la verbena corre mentalmente / y el guisante de olor rechazado por todos / golpea con el coraje de quien ignora que ya marchas sin esfuerzo / libre y sobre los Poderes / Entonces se funda luz / Y una mano que es la tuya / sobre la tierra tostada y el azul salvaje / comienza a trazar como un ideograma a la pequeña señora Teoctista / He ahí lo primero que se necesita / Por supuesto quedan muchos grandes montes transparentes y otros que se mueven contra la corriente del destino / y por haberlo apenas pensado / cierto vapor dorado perdura en el friso superior del cielo / De modo que dices / estaba en lo cierto Hiperión cuando hablaba “de otras memorias de tiempos más nobles” y añadía “aún queda mucho y hermoso trabajo hasta que capturemos la Grandeza”»¹⁷¹.

3.2.3.2. *Arqueografía: el signo como huella*

Después de este rastreo general por la imagen de la escritura blanca, que nos ha permitido repasar numerosos elementos implicados en su lógica, interna y externa a lo que damos en llamar el *corpus* de la poesía elitiana, quisiera aludir brevemente a otras dimensiones implícitas en la metáfora que interactúan con otros textos y otras referencias en su obra. Desarrollaré asimismo algunas figuras esbozadas recurrentemente hasta aquí, en especial la del signo como trampa. Todas estas facetas, fundamentadas a su vez en metáforas que pueden relacionarse visual o conceptualmente con el trazo blanco sobre fondo negro, contribuirán a configurar

¹⁷¹ «Κοίτα! Ίδιοι μοιάζουν οι άνεμοι που σκουραίνουν τα βράχια και της θάλασσας δίνουν όψη προπατορική / όμως πιο μοναχική τότε η καρδιά σου / Κάτι άλλο αποζητάει / Έσωσε νά 'ναι από Θεού τα αισθήματα / Και ο ήλιος / Σ' ένα του / μίας στιγμής σταμάτημα / που ο χρόνος ούτε τό 'νιωσε πρόφτασε ιερατική του ασβέστη να προσδώσει αίγλη και ομορφιά / Την των ερωτευμένων / που χωρίς να το ξέρουν της θεότητας το σχήμα έχουνε πάρει / Έτσι ένα πρωί / Που δε γύρισε πίσω η αθλιότη / από μία σταγόνα καθαρή / σώμα λαβαίνουν και ανεβαίνουν τα στρουθιά τσίου-τσίου τα νερά εναντιωμένα παίζουν / και το σύννεφο έρχεται φορέας ειρήνης / Από μία σ' άλλη ανθρώπου ανάσα με το νου της η βερβένα τρέχει και το παραπεταμένο απ' όλους μοσχομπίζελο / με το θάρρος της αγνοίας χτυπά που πια χωρίς προσπάθεια πας / ελεύθερος και πάνω από τις Εξουσίες / Τότε ιδρύεται φως / Κι ένα χέρι που είναι το δικό σου / στο ψημένο επάνω χώμα και στο γαλάζιο το άγριο να χαράζει αρχίζει σαν ιδεόγραμμα τη μικρή δέσποινα Θεοκτίστη / Νά τί πρώτο χρειάζεται / Μένουν βέβαια πολλά βουνά μεγάλα διαφανή και άλλα κινούμενα στο αντίθετο του πεπωμένου ρεύμα / που και μόνον ότι το στοχάστηκες / μία κάποια χρυσάχνη στο επάνω διάζωμα τ' ουρανού διαρκεί / Ωστε λες / δίκαιο θά 'χε ο Υπερίων που μιλούσε “γι' άλλες μνήμες ευγενέστερων καιρών” / και προσέθετε “μας υπολείπεται πολλή και ωραία δουλειά όσο ν' αγγρεύσουμε το Μεγαλείο”», ELITIS, O. (2002), pp. 230-231.

una imagen poliédrica de este elemento que se ha demostrado nuclear —sin exclusión, como ya sabemos, de otras figuras integradas en su misma serie— en la poética de Elitis.

Hemos visto ya en el curso de este repaso —y también en capítulos anteriores— cómo la noción de huella, en lo que tiene a su vez de sustracción o ausencia y de testimonio o anuncio de presencia, resulta fundamental en la concepción elitiana de la grecidad y de la manifestación en general. Su vinculación al blanco y a los signos es, en consonancia con las teorías derridianas al respecto, particularmente potente. Cabe ver, en consecuencia, una encarnación de este concepto en la materialidad de una escritura blanca que parece determinar visualmente el signo como una marca o una impronta sobre una superficie más amplia (el negro). No hay presencia de aquello que lo causó, pero tampoco una ausencia completa que permita esperar su retorno. El signo, que funda la realidad de lo griego, como hemos venido viendo, es la marca de una marca, la señal de una diferencia que sólo se hace presente en el espaciamiento y que podemos identificar sin problemas con la intersticialidad indecible que hemos venido atribuyendo a Grecia hasta aquí. El hecho de que la escritura blanca sea capaz de convocar otros signos —otras marcas—, en una textualidad inacabable que no deja de plegar blancos sobre blancos para eludir y a la vez construir un sentido que se concibe como vacío a la par interior y exterior, redonda en su carácter de huella. Huella de la alteridad: de lo Totalmente Otro o simplemente de los otros, de una infinidad de textos, tradiciones y firmas que se imbrican en su cruzamiento.

Sobre su superficie completamente asemántica —que ha abandonado la significación por la *significancia*, la denominación por el traspaso interminable de la *metaforicidad*—, cegadora y operadora de transparencia, se reflejan o se suscitan muchas cosas: el gesto definitorio de la grecidad, la historia sin historia del helenismo, la propia huella griega indecible (que subyace, huella antes de la huella, a toda expresividad auténticamente griega), la sacralidad o el absoluto, etc. Se erige, de hecho, en *punto* de partida de la búsqueda o la construcción de todos esos elementos, y por tanto en *reorigen* que anula toda posibilidad de un origen puro y absoluto fundamentado sobre una presencia fenomenológicamente perceptible, tal como explica Jacques Derrida: «La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí —en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos— que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella

originaria o de archi-huella»¹⁷². La huella lleva implícito el carácter de repetición: no existe para ella la originariedad de una experiencia datable en el inicio de una historia o Historia. Así sucede con la escritura blanca, que constituye un *punto cero* siempre repetido para el rastreo de la *atopía* de la grecidad, un ámbito enteramente ahistórico y antiteleológico que se mueve en la temporalidad no jerárquica del devenir. Como en el cosmos textual que dibuja una Grecia *indemne* en «El Gloria» del *Axion Estí*, aquí cualquier elemento puede representar la función del origen: el discurso que teje y reteje lo existente puede comenzar por cualquier unidad; puesto que la escritura no se dirige a ninguna parte, no pretende *decir nada* que deba contenerse en un segmento textual, sino que aspira a remarcar el mero gesto o movimiento del decir, a escenificar el devenir de la misma inscripción, cualquier dirección o cualquier trayecto permitirá poner en juego el tránsito de la *metaforicidad*, el *hiato* o el blanco en que se cifra verdaderamente la importancia del acto de la proferición¹⁷³. En uno de los apotegmas que cierran los poemas de *María Nefeli*, de hecho, se hace hincapié en el propio gesto del trazo, en el *ductus* de una escritura que después puede borrarse sin pérdida, como experiencia de la vida o instante donde la verdad fulgura y se deja percibir en una huella que es primordialmente *tener lugar*: «Trázate en algún lugar de cualquier modo y bórrate después con generosidad»¹⁷⁴. Mijalis Tsianicas ha señalado que en ese doble movimiento, relacionado sin duda con la dialéctica de la retracción que afecta a María Nefeli, se experimenta la esencia —una esencia que se da según el modo de la inscripción y la diferencia, y no de acuerdo con una lógica de la presencia— del mundo y de las cosas¹⁷⁵.

La suspensión de la temporalidad histórica que implica este carácter de huella de la escritura blanca, que se extiende en realidad a toda escritura griega, hace de

¹⁷² DERRIDA, J. (1971), p. 81. También, más adelante: «Por una parte, el elemento fónico, el término, la plenitud que se denomina sensible, no aparecerían como tales sin la diferencia o la oposición que les dan *forma*. Esta es la importancia más evidente del llamado a la diferencia como reducción de la sustancia fónica. Ahora bien, aquí el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto aquí no se trata de una diferencia constituida sino, previa a toda determinación de contenido, del movimiento *puro* que produce la diferencia. *La huella (pura) es la diferencia*. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive aunque *no exista*, aunque no sea nunca un *ente-presente* fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.)», *Ibidem*, pp. 81-82.

¹⁷³ Utilizo este término ante lo inapropiado de otros como expresión o comunicación.

¹⁷⁴ Bajo el poema «La nube»: «Χαράξον κάπου με οποιονδήποτε τρόπο και μετά πάλι σβήσου με γενναϊδωρία», ELITIS, O. (2002), p. 368.

¹⁷⁵ Cfr. Mijalis Tsianicas, «Ποιητικοί προβληματισμοί στη *Μαρία Νεφέλη* ή η αρπαγή της ποίησης», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 357.

cada una de sus manifestaciones no sólo una expresión de la lengua sincrónica, sino un compendio de todos sus estratos. Los trazos alfabéticos nos permiten perseguir, a través de su blanco, los diversos períodos históricos del helenismo, en todas direcciones. Un fragmento del ensayo «Lo público y lo privado» nos permite profundizar en este mecanismo. La pluma es una pala. Escribir en griego no es sólo consignar una idea o suscitar una corriente de analogías, sino también practicar una suerte de *arqueografía* por medio de la cual el pasado, en virtud de la lengua, puede convertirse en presente¹⁷⁶ (según Elitis, la lengua griega «continúa, tan sigilosa como enérgicamente, y a pesar de las intervenciones de arriba, penetrando sin cesar en la historia y en la naturaleza que la engendraron hasta transformar enormes cantidades de tiempo pasado en presente»¹⁷⁷). Los tiempos se anulan y se cruzan sobre ese trazo. La historia puede recorrerse entonces más allá de las constricciones de la mera linealidad teleológica, o bien ser convocada simultáneamente sobre un *punto*, gracias al intersticio blanco que quiebra todos los parámetros y las coordenadas de la realidad prosaica y racional. El *aquí* y el *ahora* se *indeciden* en dicho espacio. Como la pala que extrae en una excavación arqueológica toda la tierra que el paso de la historia ha ido acumulando sobre una obra del pasado, la pluma desaloja sobre la página el negro de la historia para devolvernos a un blanco que puede ser no sólo el de la pureza o la *revirginización*, el del retorno en definitiva a un cierto (*re*)origen de los tiempos, sino además el del mármol de los templos o estatuas de la Antigüedad. Cada signo griego, por consiguiente, es, de manera particularmente eficaz y poderosa, la huella de todos los demás, no sólo en una evidente dimensión fonológica o morfológica, sino también en lo que atañe a obras y textos de todas las épocas; el carácter sistémico de la lengua se reafirma a su vez y se cortocircuita en la medida en que toda ella se encuentra instalada sobre el *hiato* de la diferencia.

Elitis menciona explícitamente en «Lo público y lo privado» la metáfora de la pala que nos permite hablar de *arqueografía*. Sintomáticamente, lo hace tras referirse a un fenómeno paralelo: el de las analogías de la sensación en el espíritu que, como sucede con la escritura, permiten (re)construir Grecia en un proceso de (i)legibilidad (recordemos la alusión a Grecia como un ideograma de cuyas correspondencias puede inferirse toda su realidad). Tematizando una vez más el gesto mismo de la inscripción, el autor señala que cuando escribe no se limita a raspar el papel, sino que penetra más profundamente para descubrir una Grecia que en ocasiones es construida *poiéticamente* por la propia escritura. Los signos no nacen pues para representar la realidad, sino para fundar el espacio donde ésta vendrá a mostrarse a posteriori: «En

¹⁷⁶ Cfr. PURGURIS, M. (2005), pp. 82-83.

¹⁷⁷ «Lo público y lo privado»: «Εξακολουθεί αθόρυβα όσο και δραστικά, παρά τις άνωθεν επεμβάσεις, να εισχωρεί ολόένα μέσα στην ιστορία και μέσα στη φύση που τη γέννησαν, έτσι ώστε να μετατρέπει τεράστιες ποσότητες παρελθόντος χρόνου σε παρόν», ELITIS, O. (1993), p. 340.

pocas palabras, me he convertido en un pequeño Pausanias de las sensaciones y sus analogías en el espíritu, que más que por los monumentos, se interesa por esos campos de laureles de un verde intenso que, con sólo mirarlo, te pule a la vez los ojos y el alma. Y, al escribir —tengo que añadir esto—, le gusta no limitarse a raspar el papel, sino cavar y descubrir constantemente la Grecia que preexiste en su interior y que, si se corresponde con la realidad o no, poco importa. Ya vendrá detrás la realidad»¹⁷⁸. También el verbo *catarkizmevo* pretendía abrir la tierra para recuperar en ella —y su propia configuración como verbo de sabor arcaico, presocrático, así lo dice— todos los estratos de la lengua griega y, por extensión, del helenismo¹⁷⁹. Ahora no se hallarán, en cualquier caso, ruinas¹⁸⁰. No son éstas las «paladas en las tierras de la historia» que Elitis rechazará en otro momento («Comagene la desaparecida», *Las Elegías de Oxópetra*) como un cometido ajeno a la poesía. Se trata de todo lo contrario: de la sustitución del curso de la historia, basado en la sucesión implacable de causas y efectos, por un devenir que permite contemplar todos los estratos de una evolución sobre el mismo punto. Escribir en griego es, por lo tanto, adoptar el papel de un Schliemann en cuya Troya los diversos niveles convivieran simultáneamente intactos.

3.2.3.3. *El signo como trampa*

Hemos venido aludiendo repetidamente hasta aquí a la frecuente asociación que Elitis establece entre la escritura o la poesía y una cacería. Cacería por una parte del dolor, que el blanco de la palabra griega o poética ha de aniquilar (*Αλγρεύς*) y, por otra, del absoluto o lo trascendente. Quisiera centrarme más bien en esta segunda opción.

Si una de las bases de la poética elitiana es, como hemos visto, la *mimesis de lo imposible*, la materialización, siquiera *heliotrópica*, de lo trascendente —que se produce en el mismo transcurso del texto—, no ha de extrañarnos que la escritura se

¹⁷⁸ «Συνελόντι ειπείν, έχω γίνει ένας μικρός Πausανίας των αισθήσεων και των αναλογιών τους στο πνεύμα, που πότερο από τα μνημεία ενδιαφέρεται για κάτι δαφνώνες, απ' αυτούς με τα δυνατά πράσινα που, μόνον να τα θωρείς, σου στιλβώνουν μάτι μαζί και ψυχή. Και που του αρέσει γράφοντας —πρέπει να το προσθέσω κι αυτό— να μην ζύνει απλώς το χαρτί, αλλά να σκάβει και ν' ανακαλύπτει συνεχώς την Ελλάδα που προϋπάρχει μέσα του και που, αν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, ολίγον ενδιαφέρει. Έχει τον καιρό ν' ακολουθήσει η πραγματικότητα», *Ibidem*, pp. 347-348.

¹⁷⁹ Lo mismo sucede con la simulación de textos griegos antiguos en «Antes que nada, la poesía» o *El Pequeño Nautilo*. Ellos, que hacen confluír diversos periodos de la lengua, son también una forma evidente de *arqueografía*.

¹⁸⁰ Peter Mackridge ha señalado la ausencia general de ruinas clásicas en la poesía de Elitis, cuyas relaciones con el pasado se establecen exclusivamente a través de la lengua, cfr. MACKRIDGE, P. (1997), p. 117.

disponga en la metáfora de «La almendra del mundo» como una trampa, cebo o red tendida a la espera de atrapar en sus fauces el absoluto. Su misma abertura, el pequeño espacio vacío del trazo que parece disponerse —de manera dinámica, eso sí— como el territorio donde *algo más* ha de sobrevenir, interno o externo, remite incluso visualmente al receptáculo del cebo o de la red, de la trampa en general, donde la presa ha de quedar alojada. El signo-trampa promete una captura, escenifica ya la cacería en el dispersar de los cepos que el poeta efectúa sobre la página al escribir. Este deseo de experimentar lo *sobre-humano aquí y ahora*, de hacer comparecer a los dioses ante nuestros ojos o de acoger lo sublime, el ser, el misterio, *lo imposible*, en definitiva, en el territorio de la obra y, por consiguiente, de la escritura —convirtiéndolas así, al mismo tiempo, en dimensiones excéntricas, conmovedoras de la solidez del *lugar*—, supone acaso una reminiscencia de los viejos postulados del Pseudo Longino (*Sobre lo sublime*) y su influencia medular en la estética del romanticismo¹⁸¹. Según ha señalado Costas Mijailidis en un análisis del poema de *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza* «Lo que no puede ser», Elitis aspira igualmente a captar lo *imposible*, a traerlo al terreno de la manifestación¹⁸². La palabra no debe ser, de este modo, una cómoda instancia de representación de lo real que comparta su mismo estatuto, sino la inserción en el cosmos de lo extraño, de lo *unheimlich* —aun sólo en la medida en que se genera el espacio de su espera o de su promesa, o en que el enigma se produce *arti-ficialmente* en el pliegue de la escritura—, con el fin de practicar en el universo de la objetividad

¹⁸¹ El romanticismo encontró en estas teorías sobre la necesidad de imitar *lo imposible* o lo *sobrehumano* y, por tanto, someter la escritura o la técnica a un exceso de sí, el modo perfecto de contrarrestar la estética neoclásica heredera de las Luces y, por tanto, del aristotelismo racionalista. Dice Jorge Juanes que en el tratado del Pseudo Longino muchos ven «la preocupación por restaurar el sentido originario de la palabra retórica o netamente poética, cuyo atributo estriba en acoger “lo alto”, el alma, el ser, el misterio. Lo contrario de la retórica instrumental, que rebaja la palabra a un artificio constructivo-comunicativo ayuno por completo de excentricidad e inspiración [...]. Lo sublime originario sería así condición poética, suprahumana y supraracional de la palabra: manía divina, *pathos*, entusiasmo. Lo sublime es, pues, el *hypsos* en que la palabra descentrada habita; constelación excéntrica no reductible, por tanto, a la medida del hombre», JUANES, J. (2003), pp. 65-66.

¹⁸² Cfr. MIJAILIDIS, C. P. (1997), p. 460. La cuestión podría plantearse en términos de receptividad del espíritu a cargo de la materia, y en ese sentido podríamos comparar el proceso auspiciado por Elitis con una faceta central de la teoría hölderliniana de lo poético: «Una volta iniziato il suo movimento lo spirito trova nella materia la sua manifestazione, la sua condizione mimetica esclusiva. In questo modo Hölderlin delinea una doppia riproduzione dello spirito: in se stesso e nella materia, ma solo in quest'ultima si fa presente a se stesso, si fa mondo. La materia pertanto, per sua natura ricettiva all'elaborazione dello spirito, è anche il luogo della sua autoriproduzione: lo spirito che si coglie “materialmente” in una rappresentazione poetica, in una “metafora”, la metamorfosi dell'irrepresentabile in una tangibilità mimetica. La poesia è per Hölderlin l'esibizione della possibilità di afferrare questo processo, così come in Eraclito solo il *logos*, la parola dotata di senso, rende accessibile l'“armonia nascosta”. Tuttavia, mentre in Eraclito lo sforzo è di comprendere l'unità logica a partire dalle opposizioni del sensibile, in Hölderlin il problema è di trasferire, “metaforizzare”, il possibile nel reale, l'unità spirituale nella pluralità poetica. In questa prospettiva la materia assume una triplice accezione: è pura ricettività dello spirito e si caratterizza quindi trascendentalmente; è il materiale poetico del poeta, il mondo contingente della vita che il poeta elabora; è lo stesso poeta che coniuga il trascendentale nel vivente», MECACCI, A. (2002), pp. 60-61.

una fisura hacia una alteridad que se suspende entre lo interior y lo exterior. El lenguaje y el mundo sienten ante esta operación la necesidad de salir de sí. El gesto griego triunfa en la sola preparación de la cacería.

La lógica elitiana de la escritura griega favorece, por lo demás, esta metáfora y este paralelismo. Al igual que las trampas del cazador, las palabras blancas de Elitis se disponen sobre la página, como le hemos visto admitir en el párrafo de «Lo público y lo privado», a la espera de la realidad. Aquello que deben captar no preexiste a ellas, sino que se genera sobre su superficie, en el dinamismo de su operación. Se diría que las presas nacen para ser atrapadas por estos mecanismos venatorios. Ya habíamos leído en «Comagene la desaparecida» cómo es el *εἶδωλον*, la dimensión representativa e imaginal, el que debe preceder al objeto que presuntamente imita. El signo o el indicio, del mismo modo, generan el original de su designación, así como la imagen de Dios puede demostrar que un Dios inexistente existe («El jardín ve»). La trampa, pues, suscita su presa. El absoluto se construye *poiéticamente* en el *heliotropismo* de una escritura blanca que ha surgido para atraparlo —en el caso de la almendra del mundo, ha surgido de la frustración de la captura—, pero que sólo difiriéndolo, mostrando interminablemente sus fauces abiertas a la espera, puede preservar su posibilidad. El lenguaje se dispone, invirtiendo el proceso implícito en la *melan-colía*, como el indicio de un absoluto por venir. Ya no puede haber, por tanto, lamentaciones ante la imposibilidad de atrapar lo total o la trascendencia, ni tampoco desesperación ante la percepción de la escritura como la cárcel en que la pureza de la vida, su libre discurrir, se encuentra presa una y otra vez. El signo elitiano, al igual que el cabalístico, se sitúa en las antípodas de esta concepción: el lenguaje, la lengua, es por una parte el *tener lugar* de lo sagrado, pero también, como hemos podido comprobar en la identificación de las palabras con los días mismos de nuestra existencia, el transcurrir de la vida, el núcleo de nuestro habitar sobre la tierra.

Existen muchas referencias a la cacería o a la trampa, en lugares además centrales, a lo largo de la obra de Elitis. La heroína María Nefeli, emblema de la femineidad arquetípica, de la intersticialidad, el blanco y la pureza del *himen*, e isomorfa asimismo de todas las figuras del *hiato* y, por consiguiente, de la escritura, contiene en su nombre una alusión a la trampa. Como han señalado algunos autores¹⁸³, la palabra *νεφέλη* de su apellido no sólo significa «nube», el sentido más corriente en el griego actual, sino que oculta además la ocasional acepción clásica, presente por ejemplo en Aristófanes, de «trampa para pájaros». En la tematización por antonomasia de la escritura griega y su combinatoria, el verbo *catarkizmevo*,

¹⁸³ Cfr. por ejemplo NUTSOS, P. (1996), pp. 305-306, POLITI, D. (1979), p. 53, o VÍRONAS RAÍISIS, M. (1983), p. 339.

descubrimos asimismo el término antiguo *ἀρκυς*, «red o trampa para cazar». Ya concluimos en el capítulo anterior que esa referencia aludía a la potencia de la *construibilidad* y manipulación del alfabeto griego —simbolizadas en la dialéctica inclausurable lectura-escritura que propicia el verbo y su combinatoria— para captar o generar un absoluto o una alteridad de índole trascendente. La red puede aludir al entramado textual que la poesía elitiana trata incesantemente de expandir —y lo hace especialmente en las propuestas de ilegibilidad que el lector debe reescribir por medio de una combinatoria, de las cuales *catarkizmevo* es un caso paradigmático— y que podría atrapar *heliotrópicamente* el absoluto de modo más efectivo que cualquier intento de denominación. Suscitando el espacio de una *revelabilidad* en el hueco de su significado —hemos comparado ya *catarkizmevo* a una «almendra del mundo» que en su vaciedad podría funcionar como el eckhartiano «fruto de la nada», *Ungrund* que funda(menta) lo sagrado—, instituyendo pues la infinitud de la *significancia*, es acaso como el verbo oscuro se transforma en la red donde una trascendencia móvil y en proceso, sometida al devenir y a la *construibilidad*, puede ser captada¹⁸⁴. En «Tres veces la verdad», justo antes de comenzar la rueda de la combinatoria que conducirá finalmente al pliegue más recóndito, el *ἄδυτον*, abismo y *sancta sanctorum* al mismo tiempo, el poeta exige precisamente encontrar *algo* que se deje atrapar como en una red bajo una forma sagrada: «Algo algo Algo demoníaco pero que quede atrapado como en una red bajo la forma del Arcángel»¹⁸⁵. El absoluto elitiano, pues, se enreda en la urdimbre de la escritura, en su proliferación incontenible, pierde en definitiva el espacio de una exterioridad total que el desbordamiento de lo textual va desalojando —o reabsorbiendo— progresivamente. El poema —blanco sobre la página negra— se convierte así en el *(no) lugar* donde la verdad *tiene lugar*¹⁸⁶. Cabe mencionar aquí, por enésima vez, el sintagma *ἄγρα φωτός*, «caza de luz», que se esconde entre los pliegues del cuadro de texto que encabeza la colección de ensayos *En blanco*. Allí, en el mismo espacio en que se afirma que «es la verdad», o bien que la verdad se escribe, igual que lo divino, se desenvuelve pues una nueva cacería de lo Otro sobre capas superpuestas de escritura blanca. No se persigue, como hemos dicho ya, la presencia fenomenológica del absoluto, ni tampoco su epifanía, sino la minuciosa edificación del ámbito —el

¹⁸⁴ Tras pronunciar el verbo *catarkizmevo*, se dice que «el tardo cazador torna con presas / De un mundo etéreo» («Ο βραδύς κυνηγός μ' αιθερίου θηράματα / Επιστρέφει κόσμου»), ELITIS, O. (2002), p. 569.

¹⁸⁵ «Κάτι κάτι Κάτι δαιμονικό μα που να πιάνεται σαν σε δίχτυ στο σχήμα του Αρχαγγέλου», *Ibidem*, p. 209.

¹⁸⁶ Mijalis Tsianicas ha señalado a este respecto la importancia de un término que se encuentra en *María Nefeli*: *τα Αληθοτόπια*, el lugar de la verdad o la patria de la verdad, territorio del que según Elitis volveremos todos un día con el rostro quemado o devorado. Este lugar de la verdad, según Tsianicas, indica, además de la muerte, el espacio del poema, cfr. el artículo «Ποιητικοί προβληματισμοί στη *Μαρία Νεφέλη* ή η αρπαγή της ποίησης», en CAPSOMENOS, E. G. (2000), p. 368.

cepo recóndito, el receptáculo de la captura— donde éste podría aparecer, la escenificación misma de su posibilidad en el seno de una escritura¹⁸⁷ que aparece herida por él. Materializar el absoluto, copiar lo Inconcebible o imitar *lo imposible*, por tanto, equivale a mostrar en la operación del lenguaje una huella perceptible bien en el trazo mismo de la escritura —el blanco de los signos sobre la página negra—, bien en los espacios de la urdimbre o el repliegue significativo que hace nacer todas esas instancias en su dinamismo.

De ahí que la escritura pueda captar sin mediaciones el absoluto en su viveza y en su constante devenir, contra la *melan-colia* de la letra muerta. En el «Memorial para Andreas Embiricos», Elitis no puede ser más claro al respecto: «Rosas, por decir algo; porque aquí no se trata de flores, sino de su correspondiente en el campo de la expresión, en el sentido de que el mismo mecanismo misterioso que hace brotar capullos, hace brotar frases en estado adolescente, *frases capaces de atrapar los sucesos de lo trascendente sin mediación alguna*. Y esto, en el espacio de un poema que no aspira ni a la elegancia ni a la reflexión filosófica, sino apenas a lo que llamaríamos “sacudida” o “eyección”, en el sentido espiritual»¹⁸⁸. Se trata, es evidente, de una reflexión en el marco del surrealismo, que presenta una notable proximidad a los postulados de la escritura automática. La escritura se despoja de la sospecha de artificiosidad que la *melan-colia* ha arrojado sobre ella, y se convierte en el equivalente perfecto del fenómeno natural del brote de una flor. No sólo eso: la poesía se convierte en un lenguaje que ha de atrapar (*παγιδεύω*, de *παγίδα*, trampa) una trascendencia que no se da según el esquema clásico y parmenídeo del estatismo del ser, sino según un esquema netamente temporal, dado que se presenta bajo la forma de *συμβαίνοντα*, sucesos que se desarrollan, que ocurren y se cruzan. Dicha captación, además, se dará sin mediaciones, sin distancias: la escritura ha de ser la misma mediación y la distancia, el territorio del encuentro o el cruce con lo sagrado, el espacio del *tener lugar* de esta confluencia que no consiste ya en una relación *entre lugares*. Por todo ello, la poesía es, primordialmente, una recomposición sintáctica o arquitectónica de las palabras que logra disponerlas como trampas abiertas al paso de lo trascendente; la configuración de un blanco donde el absoluto pueda caer apresado —y sin embargo esa captura se difiere interminablemente, la cacería no puede concluir—, por paradójico (o *paralógico*, siguiendo la línea de toda

¹⁸⁷ María Jadsiyacumí ha afirmado que la persecución de la verdad en la obra de Elitis se da en el interior de la escritura poética, cfr. JADSIYACUMÍ, M. (2004), pp. 155-156.

¹⁸⁸ «Τριαντάφυλλα, που λέει ο λόγος· επειδή εδώ δεν πρόκειται για τα λουλούδια· πρόκειται για το αντίστοιχό τους μέσα στην έκφραση, από την άποψη ότι ο ίδιος μυστηριακός μηχανισμός που ξεπετάει μπουμπούκια ξεπετάει φράσεις σε κατάσταση ήβης, ικανές να παγιδεύσουν τα συμβαίνοντα του υπερβατού χωρίς άλλη μεσολάβηση. Και αυτό, μέσα στο χώρο ενός ποιήματος που δεν αποσκοπεί μήτε στην καλλιέργεια μήτε στη φιλοσοφική θεώρηση παρά μόνον σε ό,τι θα ονομάζαμε “δόνηση” ή “εκτόξευση”, με την έννοια την πνευματική», ELITIS, O. (1993), p. 132. Subrayado mío.

poeticidad) que pueda parecer. A fin de cuentas, se trata de la resurrección del milagro perdido: «Esto es un pequeño milagro. Un milagro suscitado por la poesía. Es decir, de nuevo por las palabras, pero esta vez colocadas de tal modo que apresen lo que nos trasciende. ¿Qué otra cosa es la poesía? Una cacería interminable»¹⁸⁹.

3.2.3.4. *El signo como fuente*

A diferencia de la metáfora de la trampa, muy presente como vemos en ensayos, poemas o títulos a lo largo de toda la obra de Elitis, la metáfora del signo-fuente no aparece apenas de manera explícita. Sin embargo, cabe ver en la originariedad que se le concede a la escritura blanca —una suerte de eyección, como acabamos de leer, comparable al brote de una flor— un valor inaugural de fundación de lo real. Como en la escritura automática, el lenguaje brota aquí de modo independiente, identificado con la vida, capaz de hacer nacer en su transcurrir —hablamos aquí siempre de escritura griega— todas las cosas, a las cuales precede como anterioridad al día y a la luz de la manifestación. Es preciso tener en cuenta la noción de traducción intralingüística que hemos manejado en el capítulo anterior: si la lengua griega no difiere sustancialmente de la materia de lo real, es comprensible que pueda desempeñar directamente el papel de fuente de aquello que se representa en ella, aun cuando se trata del absoluto. No existe, en consecuencia, mediación o paso por un *afuera* en el funcionamiento de la lengua, como Elitis mismo reconoce en la entrevista con Ivar Ivask: «Como le he dicho antes, soy de los poetas que trabajan dentro de su lengua. No se trata de una postura aislada. No pienso algo y luego lo *traduzco* al lenguaje. La escritura es siempre un experimento, y a menudo la propia lengua me lleva a decir cosas que de otro modo acaso nunca hubiera pensado»¹⁹⁰.

La imagen de la escritura blanca nos remite también, por tanto, a la de un manantial que rompe repentinamente la negrura del paisaje. Su pureza es absoluta y nos permite regresar una vez más a algunos de los valores y figuras agrupados en torno a la serie del *hiato*: no sólo el quebrar de la materia sólida o el enigma de un nacimiento que oculta su procedencia (no por casualidad, los versos de Hölderlin que

¹⁸⁹ «Pequeño discurso en el gran anfiteatro de La Sorbona»: «Εἶναι ἓνα μικρό θαῦμα αὐτό. Ἐνα θαῦμα που το ἐγέννησε ἡ ποίηση. Δηλαδή, πάλι οἱ λέξεις, ἀλλ' αὐτή τῇ φορᾷ τοποθετημένες κατὰ τέτοιον τρόπο που νὰ συλλαμβάνουν ἐκεῖνο που μας υπερβαίνει. Καὶ μήπως τί ἄλλο εἶναι ἡ ποίηση; Ἐνα κινήγι ἀτέρμονο», *Ibidem*, p. 281.

¹⁹⁰ «Καθὼς σας εἶπα πρὶν, εἶμαι ἓνας ἀπὸ κείνους τοὺς ποιητὲς που δουλεύουν μέσα ἀπὸ τὴ γλῶσσα τοὺς. Δὲν πρόκειται γιὰ μίαν ἀποκομμένη στάση. Δὲν σκέπτομαι κάτι καὶ μετὰ τὸ μεταφράζω σὲ γλῶσσα. Τὸ γράψιμο εἶναι πάντα ἓνα πείραμα, καὶ συχνὰ οδηγούμαι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ γλῶσσα νὰ πῶ μερικὰ πράγματα που διαφορετικὰ ἴσως νὰ μὴν τὰ εἶχα σκεφτεῖ», ELITIS, O. (1979), p. 192.

se citan en la antología de autores universales contenida en *El Pequeño Nautilo* bajo el epígrafe «La bolsa de viaje» son éstos de «El Rin»: «Un enigma es el puro brotar. / Al mismo canto apenas le es dado revelarlo»¹⁹¹), sino sobre todo el *reorigen*, el punto de partida de un devenir que tiene vocación de ahistoricidad¹⁹². La fluidez de la escritura blanca es la fluidez de la fuente, que enlaza a la perfección con el dinamismo heraclíteo y hölderliniano de un ideograma en movimiento. Su condición originaria, sin embargo, remarca la imposibilidad de toda fuente primigenia, la derivación, ya, de toda fuente¹⁹³, que testimonia la existencia de una veta interior que no obstante se oculta, intimidad recóndita y enigmática del puro brotar, en la eyección de la corriente. La escritura elitiana, lo hemos visto ya repetidamente, no aspira ser origen sino *reorigen*, huella que contiene en su operación la huella de una anterioridad que, rigiéndola, no se deja dominar por ninguna lógica. El signo-fuente no es, pues, la marca de un principio absoluto de los tiempos *a partir del cual* vienen a la existencia las cosas del mundo; es, por el contrario, la determinación de una iterabilidad que mana pura *cada vez* y escande la temporalidad de lo real para someterlo todo a un recomienzo que significa, ante todo, una regeneración. Allí donde aparece la escritura griega se funda un *punto cero* de la historia que, sin embargo —lo vimos en el *Axion Estí*—, no aspira a constituir un regreso absoluto y literal a las fuentes de lo histórico, sino una *revirginización* operada *in medias res* por la potencia de lo textual¹⁹⁴. ¿Qué establece, de hecho, la imagen de los poemas

¹⁹¹ ELITIS, O. (2002), p. 507.

¹⁹² No hay que desdeñar, por otra parte, el carácter de fuente de la operación crítica —una operación crítica que, bajo su prescripción, no ha hecho sino recomenzar una y otra vez— que ha adquirido el pasaje, la metáfora, el propio blanco de la escritura, como generalización de un traspaso y una *metaforicidad* que nos inducen a pasar sin descanso desde su superficie a todas las demás figuras del *hiato* que gobiernan la lectura.

¹⁹³ Resulta interesante al respecto el ensayo de Jacques Derrida «Qual, cual: Las fuentes de Valéry», DERRIDA, J. (2003), pp. 313-346.

¹⁹⁴ Hay, pues, una nueva reproducción de las dos fases del automatismo de lo religioso: la escritura blanca desempeña así una función a la par de(con)structiva —borradura de la historia, asesinato de(l) Dios moribundo, aniquilación de lo existente en el aura de su referencialidad presunta (recordemos a Mallarmé y el vacío generado en torno a las palabras), escisión del yo a cargo de una corriente que procede, siempre, de un adentro que es un afuera, según veremos enseguida— y (re)constructiva que concede a la poesía una temporalidad diferente, ajena a la mensurabilidad de lo histórico. Podemos encontrar en Hölderlin un planteamiento semejante: «Il *kairos* poetico si profila come l'istante in cui si mette in discussione ogni datità, per questo l'istituire poetico prende l'avvio da un atto di destituzione sia del soggetto che del mondo al quale si è abituati: disimparare il mondo per rivederlo come la prima volta, sotto un'altra luce», MECACCI, A. (2002), p. 115. De la misma manera, Elitis entiende, según explica en «Antes que nada, la poesía», que toda escritura poética ha de ser una primera escritura de las cosas: «Por eso creo que aun la escritura poética más actual (la más moderna) en cada momento, debe atestiguar que está en posición de reducirse, como ellas [las sensaciones], a la primera escritura de las cosas. Por muy simple que esto parezca, cuando me apercibí de ello sentí realmente una libertad infinita» («Νά γιατί πιστεύω πως κι η πιο ύστερη (η πιο μοντέρνα) κάθε φορά ποιητική γραφή οφείλει να μαρτυρεί ότι είναι σε θέση ν' ανάγεται, όπως κι αυτές, στην πρώτη γραφή των πραγμάτων. Είναι κάτι αυτό που, όσο απλό κι αν φαίνεται, όταν το συνειδητοποιήσα, ένιωσα πραγματικά μίαν απέραντη ελευθερία»), ELITIS, O. (2000), p. 44.

blancos sobre la página negra en «La almendra del mundo» sino la refundación de la posibilidad de una trascendencia, el reinicio ahistórico de una persecución históricamente fracasada que ahora utilizará precisamente el tránsito del deseo, el *hiato* de la diferencia, para recuperar la importancia de su objeto?

Como un surtidor, esta eyección seminal del blanco se convierte en fundamento de lo vivo, en anterioridad indecible de todo lo que *es*. Pero la fuente, naturalidad intacta, oriente puro, es siempre otra. Hay una maquinabilidad implícita en la lógica de la escritura-fuente que la escinde ya desde su nacimiento de una pertenencia a la naturaleza de lo *propio*. Mecanismo del surtidor que se oculta en las fuentes de la fuente, maquinabilidad del manantial que repite sin cesar la producción de una *indemnidad* (procedimiento pues *autoinmunitario* de construcción de una *sobrenaturaleza*, el poema como *máquina de trascendencia*), el concepto de la fuente se halla siempre imbricado en una problemática del yo y del exceso de la identidad. Fractura de la presencia para sí, el manantial disloca el estatismo del ser y sirve a menudo como metáfora de la charla banal, de la escritura que pierde la verdad y se pierde a sí misma en su transcurrir; pero, a la vez, la fuente es el emblema mismo de la imposibilidad del origen, de la inevitable *traducción* que implica todo surgir, escindido ya aun en el punto más germinal de su ser: una sombra, una huella, todo un entramado de corrientes subterráneas, preceden, doblándolo, quebrando su pretensión de *propiedad*, al manar del origen. Una cierta lógica del psicoanálisis, y por tanto de la escritura automática, se halla implicada aquí. Al igual que el brotar de la fuente, el yo, lo *propio* de la identidad, arrastra la sombra de un abismo o un exceso de sí que constituye, se diría, su auténtico ser: la huella de un origen inexperimentable en tanto presencia que sin embargo nos guía —mecánicamente— desde un adentro que percibimos como exterioridad total, alteridad nuclear de nuestra psique. Las fuentes del yo son un *otro*. La escritura blanca las pone de manifiesto en la medida en que no brota de la voluntad de un individuo consciente ni de la plenitud de un querer-decir determinable, sino que se construye *paralógicamente* a partir de un elemento siempre oculto, el núcleo de la greicidad que induce a la expresión desde una anterioridad ilocalizable. El poeta habla siguiendo una prescripción, deconstruyendo su propio yo en una obediencia que le incita a hablar *en nombre de* algo que no es él mismo (la luminosidad o la transparencia, en el discurso de recepción del Nobel). Escribir en griego es por tanto escribir, ya, una diferencia o una escisión —el *hiato* de la poesía— que nos integra en el gesto mismo de habitabilidad de lo humano, un gesto *místico*: la fractura de la identidad o el exceso de sí, el éxtasis que es én-stasis, prospección en las fuentes (¿no se trata, entre los místicos, de autodislocarse en una *sobrehumanidad* que reside en nuestro interior, *scintilla mentis* o punto supremo?). Significa una puesta en abismo del propio ser, una zambullida en la lógica

desencajante del inconsciente que es, también, la lógica de la transparencia: el sometimiento a una *metaforicidad* sin origen y sin *telos* que instituye por lo tanto el traspaso, el desplazamiento de la *significancia*, el blanco en definitiva de la movilidad del signo, como la fuente siempre *otra* de toda realidad. El *otro mundo* (mundo en el mundo), la Grecia segunda, la *#Topía*, el paraíso, brotan de hecho en el entrecruzamiento de estos hilos, en la fundación, en el seno de la escritura o la textualidad griega, de esta diferencia irreductible, de esta escisión que no cesa de operar multiplicando el deseo y la ilegibilidad de un blanco.

La proximidad a la escritura automática es evidente. Como quería Breton, escribir significa aquí *entrer la source*, descubrir la dualidad de las fuentes de nuestro ser, la alteridad y el doblez que subyacen ya en el origen de nuestros procesos psíquicos. Escenificar la escritura que se desarrolla en esas profundidades, captar la operación que configura nuestra interioridad, es saberse ya entregado a una exterioridad enigmática que nos somete a una tensión insuperable y nos impide reposar sobre el *lugar* seguro de una identidad. La práctica de la poesía tiene como objetivo revelar, pues, por medio de la activación de la fuente que es la escritura automática —activación por tanto del mecanismo de la fuente, manipulación técnica para sacar a la superficie lo que discurre subterráneamente lejos de nuestra visión—, la insuficiencia de la vida consciente, la existencia inadvertida en lo más profundo de nuestro ser de un comercio con la alteridad que se manifiesta en el enigma del puro brotar y desborda los límites asumidos de nuestra personalidad. De ahí que una de las principales pretensiones sea encontrar el punto supremo donde se produce el cruce con lo *otro* que nos funda y nos escande; ese punto supremo, en tanto fuente, se halla compendiado ya en la escritura interior que se exterioriza en el poema. Por eso practicar esta técnica es entrar en contacto, en el repliegue del propio ser, con la fuente de la fuente, con la indecidibilidad del origen. Pues ¿adónde pertenece, de dónde procede, esa reserva de imágenes que descubrimos en nuestro interior gracias a ella?: «Elle n'exprime pas à proprement parler l'inconscient, mais un élément fluide, mouvant et pur, générateur de la pensée et du langage, réservoir inépuisable d'images, que nous appellerons la *source*. La source est un flux intérieur d'expression qui n'est pas encore contaminé par la nécessité du sens. L'opération fondamentale de l'écriture automatique consiste à faire *entrer la source*. Le texte de Breton *Entre la source* montre qu'il entendait la détourner de son cours, la capter, l'entraîner avec lui. Le poète surréaliste est comme un pêcheur qui pêche l'eau, au lieu de se contenter de pêcher les poissons. Il ne sépare pas les faits psychiques de l'élément qui les baigne»¹⁹⁵. Pescar el agua: he ahí una imagen excelente del movimiento de la escritura blanca en Elitis, que no centra su potencialidad en el *decir*

¹⁹⁵ ALEXANDRIAN, S. (1974), pp. 98-99.

sino en el brotar o el discurrir: arco del *heliotropismo*, arco del surtidor, fuente de la fuente, puesta en abismo de la *metaforicidad*, *construibilidad* de la luz que también, a su modo, *indecide* su fuente entre el origen y el producto¹⁹⁶.

De ahí que el poeta, por encima de otros artistas, pueda acudir, en opinión de Elitis, «directamente a la fuente». Poner de manifiesto la imposibilidad de un origen. Acudir al nacimiento para demostrar que la fuente tiene a su vez una fuente que, simplemente, no se deja ver. Pero, por eso mismo, es capaz de regenerar todas las cosas en una prolongación de la *metaforicidad* o el devenir, en una refundación del tiempo que viene a escenificar una continuidad sobre el espacio vacío del origen y el *telos*; la escritura poética suscita un *reorigen* que a la vez remarca y respuntea el borde mismo de la percepción, el filo de lo *sobre-humano*, al que se enfrenta a diferencia de otras artes que actúan en la interioridad segura de lo analógico: «Pero aquí la poesía tiene ventaja. Más que los músicos o los pintores, que se expresan necesariamente por medio de analogías en el mundo de los sonidos o los colores, el poeta, que tiene como instrumento exclusivo el lenguaje, va directamente a la fuente. Allí donde los estados psíquicos, las asociaciones oníricas, las ideas, descubren sus cartas y donde —para expresarnos de modo absoluto— sólo con nombrarlas, las cosas renacen»¹⁹⁷.

Esa fuente es, ante todo, una fuente griega con la blancura del mármol pario, la fuente de Mavroyenis. En el «Comentario al *Axion Estí*», reconoce que ésta se encuentra en «La Pasión» «identificada con la palabra poética» y conduce al Poeta a «reengendrar todo lo visible», a devolver las sensaciones a su punto cero

¹⁹⁶ «El poema —la literatura— parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca, pero siempre dice otra vez y siempre vuelve a comenzar. Sin embargo, el poeta es el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que le impuso silencio pronunciándola. En ella, el poema está próximo al origen porque todo lo que es original es a prueba de esta pura impotencia del recomienzo, esta prolijidad estéril, superabundancia de lo que no puede nada, de lo que nunca es la obra, arruina la obra y restaura en ella la inacción sin fin. Tal vez sea la fuente, pero fuente que de alguna manera debe secarse para convertirse en recurso. El poeta, el que escribe, el “creador”, nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hacer surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien “oyó” lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó», BLANCHOT, M. (1992), p. 31.

¹⁹⁷ «Breve réplica en el Aula Magna de la Universidad de Roma»: «Ὅμως ἐδὼ ἡ ποίησις ἔχει τὸν πρῶτο λόγο. Περισσότερο καὶ ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ἢ τοὺς ζωγράφους, που κατ’ ἀνάγκην ἐκφράζονται με ὀρισμένες ἀναλογίες στὸν κόσμο τῶν ἤχων ἢ τῶν χρωμάτων, ὁ ποιητής, που ἔχει σαν ἀποκλειστικό του ὄργανο τὴ γλῶσσα, πηγαίνει κατευθείαν στὴν πηγὴ. Εκεί όπου οἱ ψυχικὲς καταστάσεις, οἱ ονειρικοὶ συνειρμοί, οἱ ιδέες ἀνοίγουν τὰ χαρτιά τους· καὶ όπου —για νὰ ἐκφρασθοῦμε ἀπόλυτα— καὶ μόνον με τὴν ονομασία τους τὰ πράγματα ξαναγεννιούνται», ELITIS, O. (1993), pp. 304-305.

resacralizador¹⁹⁸. Más adelante, analizando el salmo undécimo en que aparece la referencia, insiste en el isomorfismo entre la fuente griega, a la vez templo natural, construcción técnica y operador de pureza, y la escritura poética, que igualmente limpia y regenera lo existente: «La “Fuente de Mavroyenis” es una fuente isleña (de Paros) que me sirvió como ejemplo de todas las fuentes griegas, las cuales me conmueven desde dos puntos de vista: estéticamente, porque poseen algo entre miniatura de templo antiguo e iconostasio de la naturaleza y, por otra parte, porque en ellas la necesidad estética se entrelaza inextricablemente con la funcionalidad. Metafóricamente, además, porque el concepto del agua pura que limpia y alivia constituye *una prolongación de la voz poética* tal como la concibo y como la enseñó Solomós»¹⁹⁹. La fuente a la que conduce la poesía, pues, es la que representa la escritura griega, contenedora ya, como hemos visto, en su propia dinámica, de la experiencia de las fuentes de la fuente y su escisión primordial. Se trata, además, de una fuente enteramente *atópica*, por cuanto puede abrirse en cualquier parte: no se trata, en consecuencia, de un *lugar*; se remarca así, ante todo, su iterabilidad y su carácter mecánico: «Dondequiera, hermanos, que os encontréis [...] / abrid una fuente, / vuestra propia fuente de Mavroyenis»²⁰⁰. Es la lengua griega la que puede lograr, con su simple emisión, abrir dicha fuente fracturando la historia, el mal, lo negro, la tierra que *catarkizmevo* pugnaba por descerrajar (acaso en busca de aquello que ésta tiene que decimos cuando «desde donde mana la verdad / Con percusiones subterráneas o fuentes de enorme pureza / Viene a confirmártelo [...] / Ese algo inconstatable que existe / A pesar de todo en lo Vano y en la Nada»²⁰¹) para encontrar la pureza blanca de una corriente de agua que es testimonio asimismo de la alteridad y de la apertura. El surtidor que brotará entonces, tratándose de una fuente de mármol —que sin embargo contiene la palabra «negro», *μαύρο*, en su nombre—, inscribirá el agua en blanco sobre blanco, repitiendo el gesto fundamental de pliegue

¹⁹⁸ «...el símbolo de la “Fuente de Mavroyenis”, identificada con la palabra poética, lo conducirá a “la cama del amor, con la oscuridad” para reengendrar todo lo visible» («...το σύμβολο της “Βρύσης του Μαυρογέννη” της ταυτισμένης με τον ποιητικό λόγο, θα τον κάνει να πέσει “στο κρεβάτι του έρωτα, με το σκοτάδι” για να ξαναγεννήσει τα ορατά πράγματα»), KEJAYOGLU, Y. (1995), p. 44.

¹⁹⁹ «Η “Βρύση του Μαυρογέννη” είναι μία βρύση νησιώτικη (στην Πάρο) που μου χρησίμεψε σαν υπόδειγμα για όλες τις βρύσες τις ελληνικές, και που με συγκινούν από δυο απόψεις: αισθητικά, επειδή παρουσιάζουν κάτι ανάμεσα σε μικρογραφία αρχαίου ναού και σε εικονοστάσι της υπαίθρου, και από την άλλη μεριά, επειδή σ’ αυτές η αισθητική ανάγκη συνυφαίνεται αξεχώριστα με τη χρήσιμη λειτουργία. Μεταφορικά πάλι, επειδή η έννοια του καθαρού νερού που εξαγνίζει και αναπνέει *μία προέκταση της ποιητικής φωνής* όπως την αντιλαμβάνομαι και όπως τη δίδαξε ο Σολωμός», *Ibidem*, p. 58.

²⁰⁰ «Όπου [...] και να βρίσκεστε, αδελφοί / [...] ανοίξετε μία βρύση, / τη δική σας βρύση του Μαυρογέννη», ELITIS, O. (2002), p. 156.

²⁰¹ «Eros y Psique» (*Las Elegías de Oxópetra*), precisamente el poema que Elitis dedica a Hölderlin: «...από κει που η αλήθεια εκβάλλει / Με κρουστά υποχθόνια ή πηγές μεγάλης καθαρότητας / Έρχεται να σ’ το επιβεβαιώνει [...] / Κείνο το κάτι ανεξακρίβωτο που υπάρχει / Παρ’ όλα αυτά μέσα στο Μάταιο και στο Τίποτα», *Ibidem*, p. 554.

de la escritura griega, tematizado a lo largo de todo el *Axion Estí*. Pues el agua es «el habla que no conoce mentira»²⁰², y su efecto será semejante al de la recitación o el recuerdo de los grandes monumentos literarios nacionales, convertidos ya en forma de la inmediatez y el bien y no en constructo perverso contra la verdad. Allí donde se ofusque la mente (ofuscación que era antes efecto del vertido maligno de la *μελαν-χολή*), donde el mal quiera vulnerar la pureza del ser, el recuerdo de escritores como Papadiamandis o Solomós abrirá al *reorigen*, a la *revirginización*, a la pureza del manantial: «Dondequiera que os encuentre el mal, hermanos, / dondequiera que se ofusque vuestra mente, / recordad a Dionisios Solomós / y recordad a Aléxandros Papadiamandis»²⁰³. La historia volverá, maquinalmente, una vez más, a su punto de partida, y una *sobrenaturaleza* quedará (re)construida en dos aspectos: en la medida en que la escritura blanca viene a recomponer *arti-ficialmente* lo natural para *indemnizarlo*, y en tanto la apelación a las fuentes nos conduce, siempre, a la conciencia de la diferencia, de la escisión del ser y, en definitiva, del abismo inclausurable de un inconsciente que *espectraliza* y pone en fuga la realidad. La nueva posibilidad de un absoluto nace *heliotrópicamente*, por consiguiente, en la reinauguración de su búsqueda. La escritura griega, el signo-fuente, se demuestra una vez más, como la luz, como el discurso místico, miembro de un engranaje retráctil de producción (*poiética, autoconstruible*) de trascendencia.

3.2.3.5. *Espejo y pasadizo: el signo (en el) cristal*

Acabaremos con las figuras del espejo y el pasadizo, que hemos venido mencionando esporádicamente a lo largo del análisis, y que en un pasaje de las prosas de Elitis se imbrican no sólo con la escritura y el nombre, sino además con el *himen*, el deseo, la retracción de lo femenino y todas las formas de la intersticialidad. La escritura blanca, alejada de la aspiración de transparencia teleológica del signo moderno, pero también del trauma *melancólico* de la tinta como muro impenetrable que es preciso derribar, se configura sobre una lógica doble del cristal: por una parte espejo, superficie impenetrable pero no opaca que remite siempre a sus otros, que deja leer sobre sí nuevas escrituras y nuevas tradiciones según un mecanismo no mimético, que refracta la mirada y la dirige hacia una variedad de elementos-textos que confluyen sobre él pero cuya imagen sólo se deja contemplar invertida —no hay originalidad, en este aspecto, en el pasaje de la escritura blanca, que, como hemos

²⁰² «Η λαλιά που δεν ξέρει από ψέμα», *Ibidem*, p. 157.

²⁰³ «Όπου και να σας βρίσκει το κακό, αδελφοί / όπου και να θολώνει ο νους σας / μνημονεύετε Διονύσιο Σολωμό / και μνημονεύετε Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη», *Ibidem*, p. 157.

visto, no *dice* nada, sino que pone el acento en la operación de (in)visibilidad que ella misma desencadena—; por otra parte membrana de transparencia, elemento que, en su traspasabilidad sin objeto, pone en abismo la mirada y el propio mecanismo de la textualidad, obligándonos siempre a ir más allá de su superficie para entrar en contacto, en el tránsito de la *metaforicidad* o en el juego de la *significancia* que inaugura, con la indecidibilidad de lo Abierto. El blanco del pliegue o de la caverna, el blanco del *himen*, se convierte de este último modo en un blanco de abismo interminable donde la visibilidad se pone en juego de manera tan pura que es imposible *ver algo*; la mirada no se detiene. Membrana medial que refleja o se deja atravesar, la escritura blanca pierde en cualquier caso la opacidad deprimente de la *melan-colía* y pone el acento en la mirada, en el mecanismo de la búsqueda o el deseo. Modelo para una operación crítica que olvida toda dilucidación genealógica o temática y queda limitada a transitar por los blancos que se abren a partir de esta abertura que rasga la página, propicia la proliferación incontenible de la textualidad en la dialéctica lectura-escritura (que es, más bien, un círculo que comienza y termina, sin final, en la impenetrabilidad ilegible del blanco-espejo o blanco-abismo) y desborda los límites de la obra o el *corpus* literario remitiendo y convocando a otros autores, otros géneros, y otras tradiciones. Es el espacio del *εἶδωλον*, de la copia o el simulacro *impropio* que también alude, en el griego actual, a la imagen reflejada sobre un espejo: en su superficie, *himen* ya de escenificación de una *mímesis de lo imposible*, se desencadena un retejer que suscita, en la prolongación insatisfecha del deseo y en la multiplicación de las metáforas y los espaciamentos, el ámbito del paraíso o de la *#Topía*. Grecia se crea y se recrea sobre este engranaje en su *autoconstruibilidad* textual.

Un pasaje de la prosa «Los sueños» reúne de manera especialmente gráfica todas estas valencias, a las que se añade el marco general de intersticialidad que corresponde al sueño, membrana a su vez de escenificación que se suspende entre el consciente y el inconsciente, superficie de *re-velación* donde se oculta a la par que se da a ver la cripta de un espacio del espacio, la interioridad recóndita que se perfila como *afuera del ser*. Soñar es, también, *entrar la source*, señalar a la fuente inaprensible de unas imágenes que son a la vez *mímesis* de lo real y del deseo o, mejor, reproducción de la imposibilidad de un trayecto efectivo entre esas dos instancias. El pasaje en cuestión es el «Sueño de Shelley», donde Elitis se contempla a sí mismo en la casa londinense en que se alojó años atrás con su familia y se reencuentra con la hija mediana de los anfitriones, una muchacha apodada Shelley por su peinado que excitó en vano entonces, es de presumir que en su adolescencia, sus deseos. El sueño consiste, en consecuencia, en la recuperación de un anhelo insatisfecho que volverá a escenificar, esta vez con intervención de las imágenes del

cristal-*himen* y la escritura, su imposibilidad. Hospedado pues en esta mansión londinense de varios pisos, Elitis se levanta en medio de la noche tratando de espiar a las muchachas en su cuarto, y descubre lo siguiente:

Llego con taquicardia al primer descansillo de la escalera, y veo a la derecha que la puerta del baño está efectivamente abierta, y la luz encendida; se oye incluso correr el agua. Dios mío, pienso, ha llegado el momento que estaba esperando. Me demoro todo lo que puedo, me agacho fingiendo que me estoy atando los cordones de los zapatos, y observo sin perder ojo el resquicio de la puerta. Nada. No se ve nada. De todos modos, aún me queda margen al volver de la segunda escalera. Camino lentamente y miro hacia atrás. Ahora sí, dos piernas desnudas en medio de una luz intensa. Desgraciadamente, ya estoy demasiado arriba como para poder ver el cuerpo o la cara. Me detengo y empiezo a bajar. Con cada escalón, se me va revelando un poco más de las hermosas piernas. Un paso más, un escalón, y llegaré al punto clave. Pero allí arriba, de pronto, se cierra la puerta. Casi me da algo. Me quedo en medio de la escalera aturdido y desilusionado. Sólo me queda el cristal cuadrado de la parte de arriba de la puerta. Que se vea aunque sea la cabeza, para asegurarme de que era ella. Enseguida, el vaho del agua caliente empaña la superficie del cristal; se forman gotas que empiezan a deslizarse trazando letras desmañadas. Al rato se forma la palabra, nítida, clara, como si la estuviese escribiendo en el cristal un dedo invisible: *Shelley*.²⁰⁴

El signo-cristal, la *re-velación*, la escritura-*himen*, todos esos elementos comparecen en este relato cuyo simbolismo erótico tiene mucho también de simbolismo místico. El ascenso de la escalera, la imposibilidad de la visión, la localización del *lugar* donde la presencia reside pero no quiere mostrarse —sin embargo está, siempre, tan

²⁰⁴ «Φτάνω με χτυποκάρδι στην πρώτη στροφή της σκάλας, και δεξιά βλέπω πραγματικά την πόρτα του μπάνιου ανοιχτή και το φως αναμμένο· ακούγονται μάλιστα νερά που τρέχουν. Θεέ μου, συλλογίζομαι, η στιγμή που περίμενα, έφτασε. Καθυστερώ όσο μπορώ, σκύβω να δέσω τάχα τα κορδόνια των παπουτσιών μου και παρακολουθώ με άγρυπνο μάτι το άνοιγμα της πόρτας. Τίποτε. Δεν παρουσιάζεται τίποτε. Ωστόσο μου μένει ακόμη ένα περιθώριο στο γύρισμα της δεύτερης σκάλας. Προχωρώ αργά και κοιτάζω προς τα πίσω. Νά τα, δυο γυμνά πόδια μέσα στο δυνατό φως. Δυστυχώς, είμαι ήδη αρκετά ψηλά ώστε να μπορώ να βλέπω το σώμα ή το πρόσωπο. Σταματώ και αρχίζω να ξανακατεβαίνω. Κάθε σκαλί —και τα ωραία πόδια μου αποκαλύπτονται περισσότερο. Λίγο ακόμη, ένα σκαλί, και θα φτάσω στο καίριο σημείο. Αλλά εκεί απάνω, μεμιάς, η πόρτα κλείνει. Πάω να σκάσω. Απομένω στη μέση της σκάλας αμήχανος και δυστυχής. Το μόνο που μου μένει είναι το τετράγωνο τζάμι που υπάρχει στο επάνω μέρος της πόρτας. Έστω και μόνο να φανεί το κεφάλι, να πεισθώ πως ήταν αυτή. Πολύ γρήγορα οι υδρατμοί από το ζεστό νερό θαμπώνουν τη λεία επιφάνεια· σχηματίζονται σταγόνες που αρχίζουν να κυλούν και να διαγράφουν αδέξια γράμματα. Σε λίγο η λέξη σχηματίζεται, ξεχωρίζει, μπορείς να τη διαβάσεις καθαρά, σα να την έσυρε στο τζάμι κάποιο αόρατο δάχτυλο: *Shelley*», ELITIS, O. (2000), pp. 239-240.

cerca de hacerlo—, la cámara del secreto, los velos que en forma de puertas preservan el objeto de la persecución, la búsqueda esperanzada, la noche, el deseo ancestral, todos estos factores remiten a la vez a un contexto amoroso y místico. ¿No se refleja en cierto modo en la figura de este amante emboscado que escapa de su cama para buscar un encuentro con su amada en medio de la noche el alma que en la «Noche oscura» de San Juan de la Cruz desciende «por la secreta escala disfrazada»? Aquí, no obstante, si algo va a escenificarse es la constante frustración del deseo, la imposibilidad de resolver el enigma que re-producirá una y otra vez el esquema de la búsqueda. El sujeto se sitúa en varias ocasiones ante el umbral de la cámara iluminada donde se encuentra el misterioso objeto de sus desvelos, pero la presencia no se da jamás. El mecanismo de la mirada debe volver a reinventarse constantemente en su pulsión alusiva y elusiva por medio de nuevas tretas (nuevos giros o *tropos*) que en ningún caso surten efecto. La presencia se re-trae y el trayecto de la mirada se eterniza. Observando de reojo la puerta en el primero de los casos, el sujeto admite que no hay *parusía* utilizando para ello una expresión que contiene esta palabra: *δεν παρουσιάζεται τίποτε*. Todos los intentos son inútiles: la visión se retira siempre tras un nuevo velo. La incapacidad de contemplar a la muchacha desnuda, de captar completo ese cuerpo cuyo acento se pone en la cavidad del sexo, cripta a su vez que se esconde tras el *himen* y constituye el receptáculo del placer, el *sancta sanctorum* del templo laico de la sensación, recuerda mucho al fracaso en la captura de una almendra del mundo situada también en el núcleo más recóndito del cosmos. En ambos casos una escritura se trazará como un surco para *re-velar* aquello que se ha perdido y reiniciar la búsqueda. Aquí, el sujeto que no ha logrado ver el sexo desnudo de la muchacha procura al menos identificarla viendo su cabeza a través del cristal de la puerta. Sin embargo, la imagen vuelve a retraerse tras una capa de vaho. El cristal se hace impenetrable. Sólo la escritura le devolverá su transparencia; una escritura sin origen que abre surcos en la neblina que ofusca la visión pero no proporciona un acceso directo a la presencia, sino que remarca el *himen* que se pretende romper velando a la muchacha —*re-velando* la cámara del secreto, espaciando una vez más el espacio— tras un *sobre-nombre*: no el nombre *propio* que habría de identificarla, sino el apodo que es, además, el nombre de otro, una firma literaria donde la escritura se espesa todavía más. Las capas de ocultación se multiplican: la puerta, el vaho, el mote, el nombre verdadero. Como Moisés en el Sinaí, Elitis contempla el *lugar* en que se encuentra o se promete el ser deseado, un *lugar fuera de lugar*, pero no logra percibir siquiera su verdadero nombre²⁰⁵. Son las letras, sin embargo, las que quiebran esa suerte de nube mística y propician una

²⁰⁵ Nombre *propio* de la muchacha en el caso de este sueño, Tetragrama o nombre impronunciable de Dios, en el caso del episodio del Sinaí.

forma de visibilidad, letras-espejo y letras-transparencia que conducen a través de una alteridad a la renovación del deseo y *re-velan* por medio del nombre ajeno la identidad que se pretendía desvelar. Existe un claro isomorfismo, por lo demás, entre los surcos practicados por un dedo invisible —la inscripción se *autoproduce* fuera de toda autoridad jerárquica— extrayendo materia a la tiniebla del vaho y la escritura blanca sobre página negra que sucede inmediatamente a la imposibilidad de cortar la almendra del mundo. Como ella, las letras aquí son a la vez espejo y pasadizo, reproducción de la historicidad de un deseo, *mediaticidad* del *himen* que no se deja romper —solamente rasgar—, instancia de acceso diferido al ser, ámbito de *revelabilidad* y promesa. Sólo en ellas, en su radical *impropiedad* que imita un *imposible*, se da a ver el rostro de la muchacha. Al igual que la escritura blanca, estas letras no *dicen nada*, no conducen teleológicamente a un objeto que se oculte tras ellas en tanto presencia: escenifican apenas una búsqueda interminable, una constante *re-tracción*, el desplazamiento tropológico —la atribución del mote no deja de constituir un *tropo*— surgido de una ilegibilidad, del contacto con un vacío que es a la vez un enigma indescifrable.

El sueño, sin embargo, no se detiene aquí. La noche siguiente, según acotación de Elitis, se desarrolla un nuevo capítulo²⁰⁶. El protagonista aparece en el interior del salón de una casa junto a un grupo de griegos exiliados. Hablan del Shelley poeta, que el narrador contempla en un retrato antiguo con rostro de hombre y pechos de mujer (indecidibilidad nuevamente de la designación y del sexo, imposibilidad de la denominación *propia*). El nombre vuelve a ser objeto de una controversia que engloba ahora de algún modo a la propia Grecia, no acaso por casualidad: uno de los presentes dice que Shelley nació y vivió en Grecia, y el protagonista se encara con él diciendo que vive en Londres y que la noche anterior *la* ha visto bañándose. Todos aclaran, sorprendidos, que hablan del poeta Shelley. Los límites se confunden, pues, en el nombre, las identidades se cruzan sobre la membrana de la escritura que funde a la vez la literatura y el deseo, lo femenino y lo masculino, el *adentro* y el *afuera*, el pasado y el presente, el sueño y lo real. Para confirmar esa confusión, la casa se inunda y una fuerte corriente arrastra al narrador hasta una costa —de nuevo los bordes— de la patria donde contempla en formación a un ejército en el que se encuentran varios miembros de su familia, en una escena que recuerda a la guerra de 1821. Sobre una fortaleza, junto a la orilla, observa la inscripción griega *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών* («Grecia para los griegos cristianos»)²⁰⁷ justo antes de despertarse. Se diría que en esas letras, contrapartida y

²⁰⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 240-241.

²⁰⁷ Se trata de una consigna del ultranacionalismo empleada como emblema por la Dictadura de los Coroneles.

correspondencia de las que se han trazado sobre el cristal del baño londinense, Grecia y su *atopía* se remarcan de manera oscura. Consigna histórica sobre los muros de una edificación histórica, la escritura griega, desgajada de su *decir*, horada una vez más el negro para dibujar los confines sin *lugar* de la fundación del *Lugar*.

CONCLUSIONES

Cabe hacer, para concluir, una serie de reflexiones generales que se pueden extraer fácilmente del conjunto del trabajo. La primera y más obvia tiene que ver con la existencia en la obra de Elitis de unas dimensiones místicas que el título anunciaba como «objeto» —ya vimos la necesidad de cuestionar esta noción en el primer capítulo— de la tesis. El arco casi diríamos *heliotrópico*, para seguir utilizando la misma terminología, que ha trazado nuestro análisis, pone de manifiesto no sólo dicha existencia, sino la necesidad de rastrearla lejos del ámbito del *tema* o de la influencia —lejos pues de cualquier referencia exclusiva o excluyente a una *tradición mística* cualquiera o a un *misticismo de la luz, de las sensaciones*, etc., a secas¹—, en función de una lógica del *himen* que se encuentra en la configuración misma de lo místico. Ello nos ha conducido a una búsqueda constante sobre un filo o intersticio: el de la dialéctica irresoluble entre la escritura y el absoluto, el de un *heliotropismo* que se ha contagiado a la operación crítica y que funciona según un movimiento constante de alusividad y elusividad que no cesa de inscribirse en el discurso. Resulta imposible, por tanto, leer algo acerca del absoluto o de lo místico, tanto en Elitis como en cualquier otro autor, desde un presunto *afuera* de la escritura, mero conglomerado de aspiraciones trascendentes o repertorio de alusiones extraliterarias; es preciso, por el contrario, leerlo como un efecto de escritura, como una instancia que se *indecide* entre la estructura y el contenido, que rige la propia configuración de la poética y se construye a la par que el discurso, en (la) marc(h)a.

Esta que podríamos denominar *organización mística* y a la vez escritural —en términos prácticamente de diferencia derridiana— de la poética de Elitis tiene diversas consecuencias e implicaciones que trascienden con mucho la mera

¹ Eso es precisamente lo que ha ocurrido a menudo en las vagas alusiones a un *tema* semejante en la obra de Elitis a cargo de la crítica griega. Habitualmente se trata de un llamamiento a desarrollar esa hipótesis (cfr. DIMU, N. (1992), p. 39), o bien de algún desarrollo al respecto realizado sin rigor científico y de acuerdo con la presunta continuación elitiana de una tradición filosófica y religiosa griega cuyos hitos principales serían el platonismo (con los diversos neoplatonismos), y la Ortodoxia, es decir, los dos ingredientes del mito griego diacrónico. Buen ejemplo de esto último es el paupérrimo libro de María Lambadaridu-Pozu, *Οδυσσέας Ελύτης: Ένα όραμα του κόσμου*, o alguno de sus artículos al respecto —cfr. LAMBADARIDU-POZU, M. (1994) o (1997)—, así como los trabajos que cada cierto tiempo se publican en revistas o se presentan en congresos aludiendo a las presuntas relaciones entre los místicos bizantinos y la poesía elitiana en torno a la luz o a la experiencia de los sentidos (cfr. por ejemplo la ponencia inédita del bizantinista Mijaíl Livadiotis en el congreso *Elitis in Europa*, celebrado en Roma entre el 16 y el 18 de noviembre de 2006, titulada «El Elitis místico» —«Ο μυστικός Ελύτης»—). Resulta llamativo a este respecto cómo se insiste en general en la necesidad de desligar todas las manifestaciones del misticismo elitiano de cualquier forma de religiosidad. Como hemos visto en los primeros capítulos del trabajo, es precisamente su imbricación en el mecanismo de la *religiosidad* uno de los aspectos que mejor contribuyen a explicar el *misticismo* de Elitis.

condición temática de su análisis y pueden conducirnos a una nueva consideración global de su obra. En primer lugar, condiciona la aproximación crítica a su poesía, que ya no puede realizarse a través de núcleos temáticos o metafóricos, sino a través de un gesto general de *metaforicidad* que se suspende entre lo formal y lo semántico y contribuye a desencajar cualquier determinación cerrada o autosuficiente de su poética. Es en virtud de este gesto, *ductus* de escritura o acumulación serial de figuras en un *haz* incontenible, por lo que he querido hablar de poética del *hiato* o de la apertura, en la medida en que dicha poética reproduce a su modo un mecanismo fundamental de la discursividad mística: la mirada constante e insaturable hacia la alteridad, hacia lo Abierto o lo otro-de-sí, que trata de cortocircuitar la clausura metafísica u ontológica sobre la identidad o el sentido y de abrir fisuras en la evaluación meramente empirista o *propia* de lo real. La *metaforicidad* que guía e inscribe la poética elitiana no parte de ningún *lugar* ni se dirige a ningún *lugar*: de acuerdo con una lógica escritural que he denominado *significancia*, circula a lo largo de constantes traspasos que implican una recurrente salida-de-sí (la puesta en práctica de una diferencia sónica que no se detiene en sentido *propio* alguno), y construye en el proceso la instancia misma que parece añorar en tanto carencia de un mundo descerrajado en su uniformidad e inagotabilidad por la puesta de manifiesto de esta misma falta. Así, no hay absoluto sin escritura ni escritura sin absoluto: la cohesión del tejido de la textualidad que Elitis busca expandir como antídoto contra la muerte (el *telos* de una historia lineal) deviene poco a poco el infinito mismo de una posibilidad del infinito, el espacio *atópico* de inscripción de un absoluto que no cesa de prometerse en esta diferición escritural (la *différance* derridiana sobrevuela, como es fácil deducir, todo el proceso). Extender las huellas por medio de extender los signos quiere decir abrir nuevas *vías de agua* contra la abarcabilidad descriptiva de lo real que el programa enciclopédico de la civilización tecnocientífica occidental quiere generalizar a todo el ámbito de la experiencia: significa reencantar el espacio de lo humano, asediar nuevamente la escena de la cultura con el espectro de una posibilidad de lo sagrado que convierte a la poesía en el vehículo (metáfora o *metaforá*, a fin de cuentas) de un *revenant* nunca completamente desalojado. Es así como Elitis parece concebir la escritura poética: como una inscripción continua en que cada incisión, cada trazo, es ante todo el desgarrar que pone la realidad en fuga a la par que en comunicación con una alteridad indecible que viene inmediatamente a habitarla y *espectralizarla*.

La segunda consecuencia, acaso la más importante, que cabe extraer del *misticismo* que organiza la poética elitiana se imbrica precisamente con este intento resacralizador de un modo particular: las estrategias que contribuyen a configurar dicha poética aspiran ante todo a fundamentar *atópicamente* Grecia, un gesto griego,

como el *otro* oriental o la luz *otra* que la literatura europea viene reclamando desde fines del siglo XVIII para regenerar la desacralizada civilización occidental que ha surgido de las Luces. El misticismo elitiano implica, por lo tanto, una pulsión antioccidental que pone su entera poética al servicio de una fundamentación *atópica* de Grecia o la grecidad. Las topografías del helenismo que según algunos autores² definen el intento conservador de Elitis son en mi opinión *atopografías* que tienden sus redes por todas las dimensiones de lo poético, con la intención de equiparar a Grecia con la *atopía* del arte que en la modernidad se concibe como la instancia redentora o mesiánica de un mundo devorado por la tecnociencia. En este sentido, no es posible ya leer a Elitis, como él mismo y cierta crítica autóctona han pretendido, fuera del marco de la literatura europea de la modernidad. Y ello no desde el punto de vista tradicional de la cronología o de las influencias, sino por cuanto participa plenamente de una consideración históricamente fundada de la poesía y se apropia desde una perspectiva nacional de un impulso generalizado entre los autores occidentales, un impulso que define, a mi juicio, la modernidad en Europa: el de la búsqueda de un Oriente espiritual, puro y antihistórico que, reproduciendo una vez más la segunda fase del automatismo de la religión, pueda reencantar el escenario desolado de la muerte de Dios que aflige al continente. Elitis asume la tarea, a lo largo de toda su poesía y su producción ensayística, de encarnar dicho Oriente en una Grecia cuya identidad nacional se encuentra aún poco definida —no olvidemos que el Estado griego no tiene siquiera un siglo cuando Elitis nace— y que constituye sin duda el margen de la cultura hegemónica europea: allá, en un costado precisamente oriental de Europa, con una tradición secular o incluso milenaria que Occidente reclama como su origen, este país que es más una idea ahistórica y *atópica* que un *lugar* o un tiempo puede representar de modo inmejorable la potencia originaria, inmune a las vicisitudes de la historia y a la penetración de la tecnociencia, que ha de regenerar, resacralizándola, la civilización occidental. Existe, pues, tanto en la literatura de Elitis como en su concepción de Grecia, un juego a la par consciente e inconsciente de inclusión y exclusión respecto al tronco central de la cultura europea que, de algún modo, viene ya prescrita en las configuraciones de esta última. Resultaría imposible, por lo tanto, hacer un análisis de la poesía elitiana desde el punto de vista de una presunta literatura nacional sólo tangencialmente vinculada a la europea; ello equivaldría a ignorar el hecho fundamental de que la intelectualidad griega, y Elitis es un exponente paradigmático de ello, construye su propia diferencia por medio de valores netamente europeos.

² Especialmente LEONDÍ, Á. (1998) y CALOTYCHOS, V. (2003), aunque también LAMBRÓPULOS, V. (2008).

Todos los elementos que hemos considerado místicos en la poética elitiana, en consecuencia (la lógica de la apertura o el exceso de la identidad, la deconstrucción de las nociones de *lugar*, naturaleza, significado, teleología de la historia, sentido, la dialéctica irresoluble entre lectura y escritura, la generalización del mecanismo significante y la *metaforicidad*, o la construcción *heliotrópica* y textual de un absoluto infinitamente *re-traído* sobre la superficie de la escritura), conspiran para la configuración de un *gesto griego* que pueda servir de oposición, oriental o meramente *atópica*, espectral, a la hegemonía planetaria de un racionalismo nacido de la experiencia de la Enciclopedia y de las Luces y, por tanto, de un pensamiento metafísico dualista asociado a la contemporaneidad occidental. Dicho gesto griego, fundamentado ante todo en una estética —Grecia es ante todo una estética, más que un espacio político, geográfico o histórico—, se convierte no sólo en una posibilidad de resacralización del mundo —Elitis propone a Grecia como la nueva guía, por segunda vez en la historia, de una mundialización que para su disgusto ve transformarse en *mundialatinización*—, sino en el emblema de una habitabilidad de lo humano que presenta no pocos paralelismos con la consideración hölderliniana al respecto. Lo griego se instituye así, por encima de fronteras estatales, en una suerte de diferencia oriental, o diferencia a secas, que puede escandir y reorganizar la experiencia universal de lo humano, proporcionando una salida perpetuamente renovada a la opacidad del cosmos decretada por la reconfiguración moderna de los saberes. Para ello, es preciso practicar una operación arquitectónica que implica de manera central a la escritura y que se encuentra en el eje de toda lógica del misticismo y de gran parte de la poesía moderna: la construcción y reconstrucción incesante del enigma, ese que hemos denominado *espacio del espacio*, el antro inaccesible a las Luces clarificadoras de la razón, la nueva caverna platónica ahora restaurada gracias al poder conquistado por el signo y por la imagen (el *εἶδωλον* que en opinión de Elitis ha de preceder a la realidad), el nuevo *sancta sanctorum* de un culto sin nombre que aspira a salvaguardar una posibilidad de trascendencia ubicándola preferentemente en la intimidad de lo interior. Este enigma o espaciamento del espacio, ámbito irreductible al logos, resistencia a la legibilidad, reproduce el viejo *lugar* de *presentación* irrepresentable de lo sagrado en la experiencia mística, y por tanto desencadena una hermenéutica que induce a hablar de lo que no se puede hablar, a escribir precisamente para callar a lo largo de un desplazamiento topológico que instaura una *metaforicidad* inclausurable por falta de término *propio* y multiplica por tanto los enigmas abriéndonos incesantemente a lo Otro. Para Elitis, Grecia debe ser esto: la habitación del fantasma, el *ónfalos* invisible donde se produce un cruzamiento que nos *re-vela* el absoluto y, en definitiva, el *hiato* en la superficie de lo real que impide al cosmos cerrarse sobre sí mismo

definitivamente. Es la instancia que se resiste a una cartografía exhaustiva del universo y del hombre.

Ello no debe hacernos olvidar, no obstante, que esta fundamentación de la identidad griega más allá de la identidad no presenta tantas divergencias como podría parecer con la política oficial del Estado. Constituida hace menos de dos siglos, durante los cuales no ha cesado de mostrarse ávida de hallar unos rasgos definitorios que sólo ha podido encontrar fuera de su marco temporal, institucional o incluso geográfico (en la Antigüedad, en el Imperio bizantino o en los distintos asentamientos de un helenismo disperso por las tierras de Asia Menor, Egipto, el Mar Negro o, en tiempos más recientes, Estados Unidos y Australia), Grecia se ha encontrado cómoda en una definición deslocalizada y atemporal que halagaba su ego y le permitía identificarse con una proteica comunidad racial y lingüística demasiado poderosa espiritualmente como para dejarse constreñir por los límites de un Estado moderno. De ahí que la construcción *atópica*, las *atopografías* del helenismo proyectadas por la poética elitiana en todas sus facetas, no constituyeran jamás un discurso contracultural en el interior del país, sino por el contrario una línea universalmente aceptada como contribución a la configuración nacional en tanto comunidad mística, sobreidentidad o sobreesencialidad que se usurpa al mediocre y sistemático «concierto de las naciones» para convertirse más bien en una instancia trascendente de validez universal. Buena muestra de ello es la conversión automática de Elitis, pretendido portavoz de un surrealismo libertario y refractario a todo sentimiento localista, en poeta nacional cuya palabra se sitúa por encima de todo discurso científico, político o filosófico y contribuye a aglutinar a los griegos de todo el mundo. Se trata, no obstante, de un prestigio generalizado en Grecia de la voz poética como articulación de la identidad colectiva, que demuestra hasta qué punto la noción de poesía históricamente fundada en la modernidad europea es recibida en aquel país como la vía más natural y autóctona para la expresión de las inquietudes del alma popular.

La sintonización de una poética de la diferencia (oriental o no) con las políticas de Estado se manifiesta además en Elitis en una aceptación acrítica, inaudita en cualquier otro poeta vanguardista como él dice ser, de la religión nacional y de los discursos oficiales acerca de la fundación histórica de la nación. La Ortodoxia y los héroes de la Revolución de 1821 aparecen a menudo en sus obras como marca asimismo de la deslocalización de lo griego, configurado en una oposición reiterada tanto a Oriente como a Occidente, y se unen en ellas, sin distinciones temporales o valorativas, a los artistas de la Antigüedad, a los poetas arcaicos, a personajes literarios o mitológicos de la cultura autóctona, o a los pintores populares del presente. Lo que cuenta no es sino la obediencia al mencionado gesto griego, que

otorga a todas estas instancias una consideración predominantemente estética y antihistórica, y contribuye por tanto a configurar Grecia o la comunidad mística del helenismo como una entidad diacrónica que sólo debe responder ante sí misma. La poética de Elitis aspira, de hecho, a reunir todos estos elementos o bien a imbricarse en su serie, reproduciendo la dimensión formal que los guía y aplicándola a una contemporaneidad caída. De ahí que, por ejemplo, en lo que pretende ser un poema consumadamente vanguardista, el *Axion Estí*, se aplique el esquema de determinados himnos litúrgicos ortodoxos o se evoque a los héroes nacionales del siglo XIX: Elitis comprende que el impulso estético y ético antioccidental y antiburgués que ha guiado y motivado al surrealismo se manifiesta de modo igualmente eficaz en esas instancias de la historia de Grecia.

Lo que importa en cualquier caso a Elitis es ante todo la diferencia: la que determina la Ortodoxia como oposición religiosa al Occidente latino, la que reside en los poetas y pensadores presocráticos frente al clasicismo que Europa ha querido identificar con lo griego, o la que sigue latiendo, en un pulso ininterrumpido desde la más remota Antigüedad, en las manifestaciones del alma popular contemporánea. Uno de los objetivos primordiales de la poética elitiana es, por consiguiente, reformular una imagen de Grecia fundamentada en la diferencia y destruir, desde la autoridad interna del depositario de la cultura griega, la noción europea que acerca de ella viene difundándose desde el Renacimiento. Se trata, entre otras cosas, de recuperar la voz para *lo griego*, una voz en apariencia usurpada y tergiversada por los extranjeros, que ahora no obstante se encarnará en exclusiva en la persona del Poeta. Para ello es preciso reconstruir a Grecia desde un margen que se convierte en centro: desalojar de este último espacio el concepto *clasicista* de la grecidad, que la asocia en exclusiva a la filosofía platónica, a la democracia ática y, en general, al siglo V antes de Cristo, con el fin de postularla como la cuna de Occidente, y poner el acento en todos los territorios fronterizos del helenismo, cronológica y geográficamente: los presocráticos, los líricos arcaicos, el Imperio bizantino, Asia Menor, el Egeo oriental, etc. Siguiendo una lógica hölderliniana que sin embargo aquí posee implicaciones muy distintas —mientras que Hölderlin postula la fuerza orientalizante de la grecidad como el método para revisar y regenerar su propia cultura, Elitis pone esta noción al servicio de un nacionalismo indisimulado que hace de su propia cultura, *tal y como ya es*, la solución a los males del mundo—, el poeta trata de deconstruir las bases de una metafísica platónica que, en su opinión, aun cuando se diga platónico ocasionalmente, ha dado lugar al universo degenerado de la modernidad occidental. De este modo, la grecidad elitiana se configura desde lo que se ha denominado una lógica *judia*: frente al pensamiento del ser y la identidad que caracterizan aparentemente a lo griego, el helenismo de Elitis se construye sobre la escritura, el

signo, la diferencia, el exceso de sí, el antiteleologismo y la huella que imposibilita la existencia de lo *propio*. Buscar a Grecia en sus otros, en un modo de reflexión que se ha considerado explícitamente su contrario en el siglo XX, el judío —dominado por una errancia y una *atopiedad* que Elitis adopta para lo griego con el fin, también, de transfundirle una marginalidad y una mesianicidad de índole netamente religiosa—, escenifica ya de modo excelente las pretensiones y el alcance de este proceso. El acento se pone ahora, en lugar de en la Idea o el ser, en la imagen o el signo, en la secundariedad o el simulacro que caracterizan al arte o a la escritura y que ahora se convierten en primariedad privilegiada ante la ausencia definitiva de un Logos teológico y externo. Por ello, ahondando en su oposición al platonismo, Elitis se fija en la lengua y el signo, condenados por Platón y toda la tradición occidental derivada de él como desechable copia de copia, para fundamentar su aparentemente nuevo pensamiento de la grecidad. Extremando algunas posiciones modernas rastreables en Swedenborg o Baudelaire, regresa a una concepción premoderna del mundo como entramado de signos, añadiendo ahora la inexistencia de cualquier referencia superior donde su traspaso incesante pueda detenerse, generalizando el esquema de la *significancia* e instituyendo la lengua griega como la dimensión privilegiada donde esta identificación de los signos con el cosmos se cumple de modo especialmente pleno. Las confluencias con un pensamiento judío de la alteridad que fraguó históricamente en el misticismo singular de la Cábala saltan a la vista. Prácticamente todos los factores de la poética elitiana pueden reconocerse de uno u otro modo en la sacralización de la escritura, del propio alfabeto, que esta tradición pone en práctica. Por un lado, desde el punto de vista más prosaico, por cuanto en ambos casos se tiende a postular una comunidad mística y *atópica* cuyos lazos trascienden en mucho la mera pertenencia al conglomerado de ciudadanos que proponen los Estados modernos; pero, sobre todo, en la medida en que tanto Elitis como la Cábala hacen de *una* escritura y *una* lengua la vía de acceso a lo sagrado y la posibilidad de re-producción de lo trascendente, cifrando en ella todo gesto religioso. La generalización de la *significancia* supone asimismo una generalización de la diferencia como esquema configurador del signo y, por tanto, la expansión de una lógica signifiante que, en opinión de Elitis, se identifica plenamente con el *gesto griego*. Ambos, en efecto, se basan en el exceso de sí, en la apertura hacia una alteridad que nunca se hace *presente*, en la alusividad a una instancia que no cesa de *re-traerse* en la textualidad y que, por tanto, construye ya un enigma sobre la superficie plegada del cosmos. Todo signo en Elitis es un signo griego, la incisión que descerraja la superficie del cosmos poniéndolo en contacto con sus otros, con un más allá irreductible a la presencia que se hace visible en su invisibilidad, es decir, que se *re-vela* sin cesar sobre la escritura. La lógica del signo es, de hecho, una

lógica griega, es *la* lógica sobre la que se construye lo griego, su hecho —nunca mejor dicho— diferencial. En la expansión del enigma que pone en marcha la proliferación incontenible de los textos que tiene lugar en su poesía —donde la ilegibilidad de términos o formulaciones suele proyectarse como garantía de la inclausurabilidad de la dialéctica entre lectura y escritura que ha de *indecidir*, agrandándolos, los bordes de la obra—, se re-produce una y otra vez el desierto de la *revelabilidad* donde un dios puede siempre renacer y una forma laxa de religiosidad volver a enseñorearse del mundo. La ilegibilidad o inextricabilidad total postulada por la escritura griega de Elitis se identifica así con el *espacio del espacio* que la poesía, según vimos antes, debe construir arquitectónicamente. Hay también, como es fácil deducir, una lógica del deseo en este planteamiento: generalizar los signos y, por tanto, las huellas de una alteridad, es también suscitar la percepción de una carencia que se siente el impulso de llenar. El paraíso elitiano consiste precisamente en un espacio minado por la atracción del deseo: es él el que nos pone en marcha hacia *otro lugar*, es él el que nos obliga a tendernos sobre un exceso de nosotros mismos que convoca un absoluto en su hendidura —hemos vuelto, por tanto, al *heliotropismo* místico que nos hizo partir—, es él el que impide la clausura del mundo. La escritura adquiere así, en nombre de un *gesto griego* ancestral que Elitis construye con cada elemento de su poética —todo: sensación, instante, naturaleza, amor, etc., posee en su obra la condición de signo (griego)—, un valor positivo y primordial que se contrapone a su frecuente condena occidental, de estirpe platónica, y conquista para Grecia la posición de ese *otro* oriental que la poesía europea moderna había nacido para reclamar.

IMÁGENES



Imagen 1: La llama mística



Imagen 2: El árbol sagrado



Imagen 3: La sirena

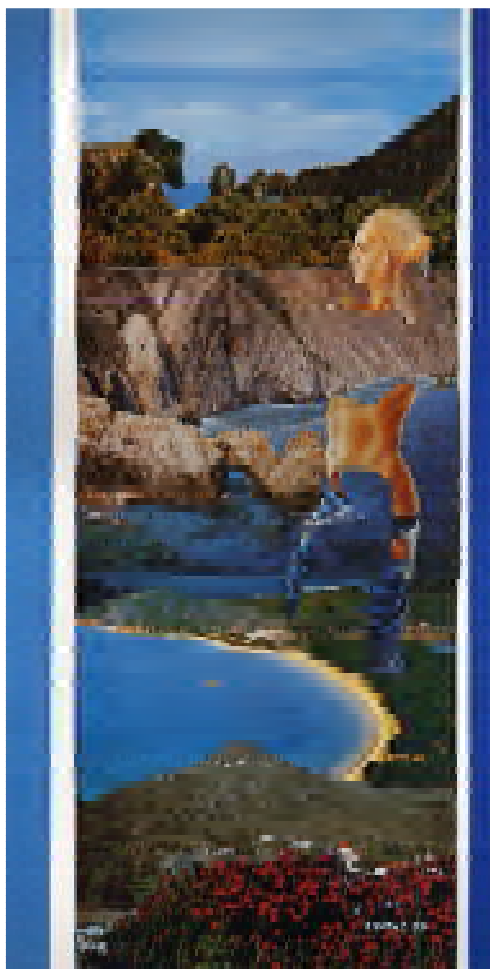


Imagen 4: Visión



Imagen 5: Pario



Imagen 6: Yermo



Imagen 7: El jersey rojo



Imagen 8: La mujer del cirio

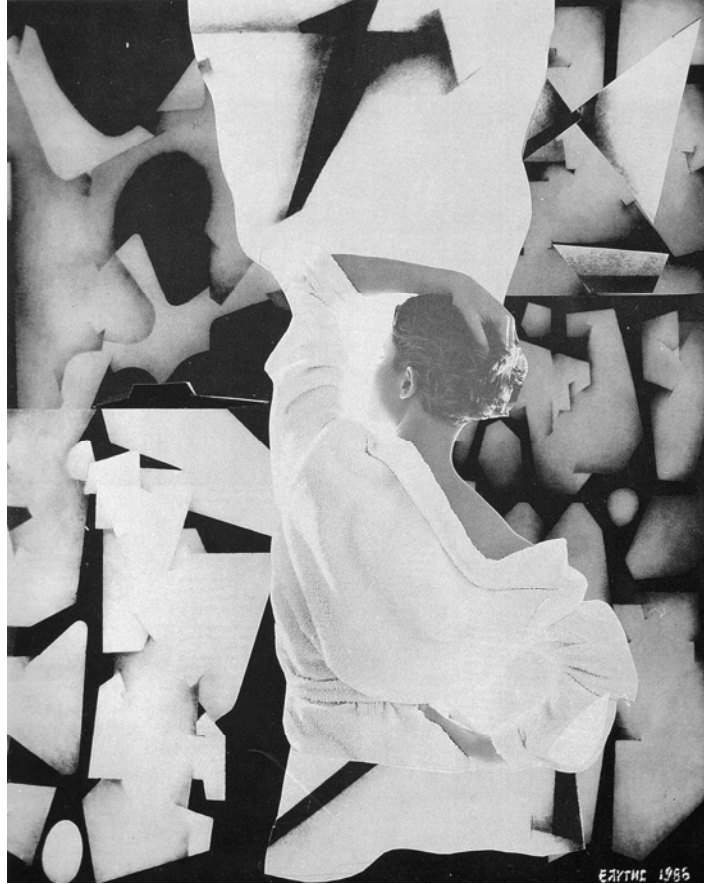


Imagen 9: La mujer de blanco

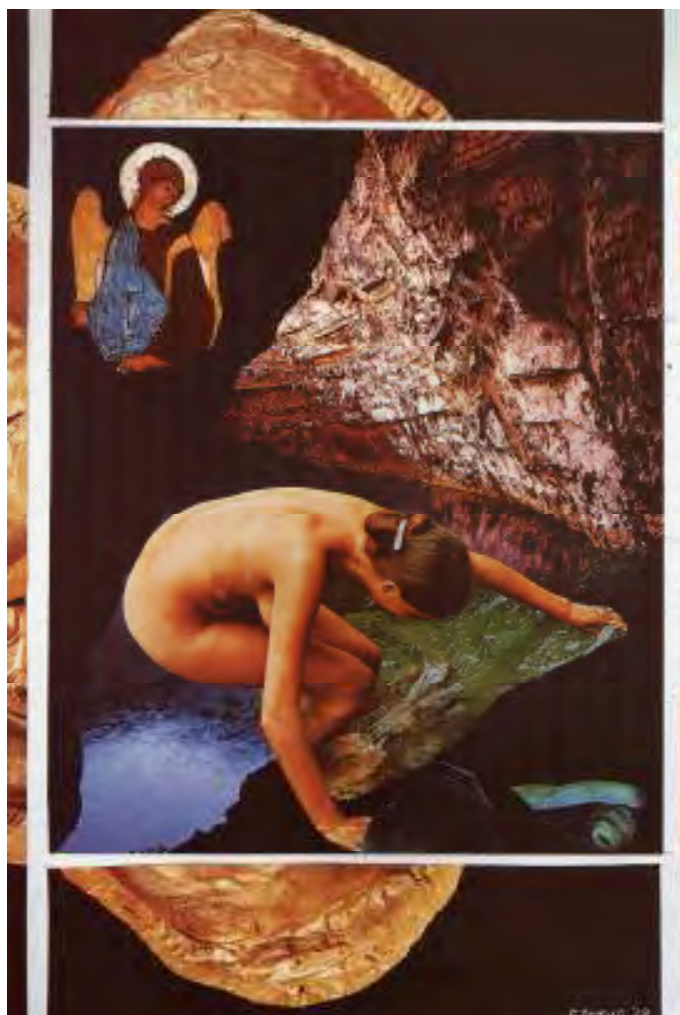


Imagen 10: En la cueva marina

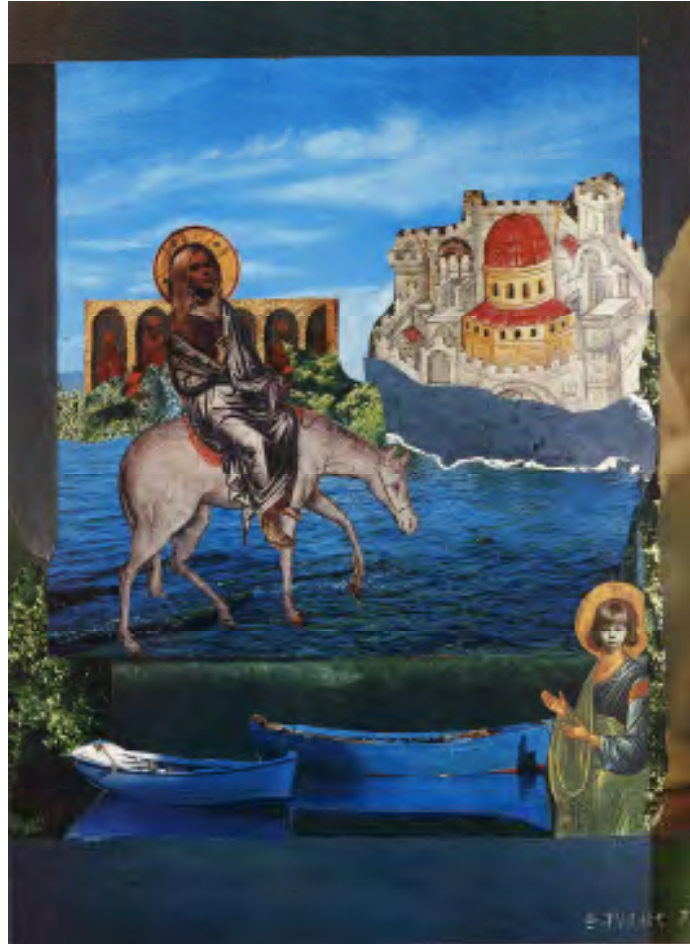


Imagen 11: Los caminos del mar



Imagen 12: En el espejo

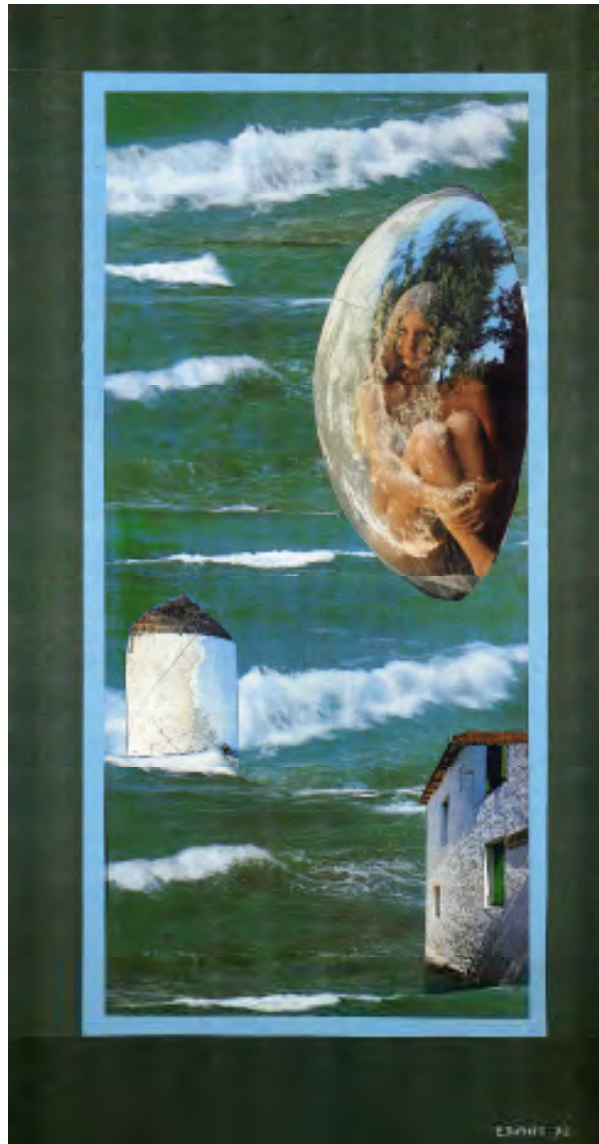


Imagen 13: Muchacha en el cristal



Imagen 14: El mensaje



Imagen 15: La ofrenda



Imagen 16: El ángel de Astipalea



Imagen 17: La Virgen de los mares



Imagen 18: La diosa Flora (a)



Imagen 19: La diosa Flora (d)

TEXTOS CITADOS

Presento a continuación, como he anunciado, una lista de los libros, los poemas y los ensayos de Elitis que se citan a lo largo del trabajo, ordenados cronológicamente y acompañados de la versión original de cada título. El orden en que menciono los poemas o los ensayos pertenecientes a cada libro es el que presentan las ediciones originales. Los años de publicación son en todos los casos los que aparecen en los volúmenes de poesía completa —ELITIS, O. (2002)—, así como en los cinco de prosas —ELITIS, O. (2000), ELITIS, O. (1993), ELITIS, O. (1997), ELITIS, O. (1999), ELITIS, O. (2000_a)—. En el «Comentario al *Axion Estí*» aportó el año de publicación a cargo de Yorgos Kejayoglu, si bien el texto es bastante anterior, mientras que en el caso de la entrevista «Analogías de luz» me ciño a la fecha original de publicación en inglés en la revista «Books Abroad», a pesar de que utilizo como referencia la traducción aparecida en la antología de 1979 *Εκλογή (1935-1977)*. En los poemas, sólo cito el año de edición cuando en el volumen de obras completas figura uno distinto al del libro del que forman parte, como sucede en *Los medio hermanos*. En *Orientaciones*, por el contrario, puesto que no figura, me limito a señalar 1940 como fecha general de publicación de la obra, aun cuando algunos de los poemas que la componen fueron compuestos o editados previamente. Por lo que respecta a los ensayos, aportó el año de edición de cada uno en las dos grandes colecciones de prosas dispersas publicadas por Elitis, *Cartas sobre la mesa* y *En blanco*, puesto que reúnen textos concebidos en general como obras independientes que a menudo conocieron incluso ediciones exentas. En el resto, utilizo el mismo método que en los poemarios.

Incluyo asimismo una lista alternativa y complementaria con los títulos de los poemas y ensayos organizados por orden alfabético y, entre paréntesis, el título original y el libro al que pertenecen, para facilitar una búsqueda rápida.

<u>TÍTULO EN ESPAÑOL</u>	<u>TÍTULO ORIGINAL</u>	<u>AÑO</u>
<i>Orientaciones</i>	<i>Προσανατολισμοί</i>	1940
«Del Egeo»	«Του Αγαίου»	
«Helena»	«Ελένη»	
«Oda a Santorini»	«Οδή στη Σαντορίνη»	
«Marina de las rocas»	«Η Μαρίνα των βράχων»	

«Edad del recuerdo glauco»	«Ηλικία της γλαυκής θύμησης»	
«El granado loco»	«Η τρελή ροδιά»	
<i>Sol Primero</i>	<i>Ήλιος ο Πρώτος</i>	1943
III	III	
<i>Canto heroico y fúnebre por el</i>	<i>Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον</i>	1945
<i>alférez caído en Albania</i>	<i>χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας</i>	
<i>Axion Estí</i>	<i>Το Άξιον Εστί</i>	1959
«Génesis»	«Η Γένεση»	
«La Pasión»	«Τα Πάθη»	
«Lectura sexta: Profético»	«Ανάγνωσμα	έκτο:
	Προφητικόν»	
«El Gloria»	«Το Δοξαστικόν»	
<i>Seis y un remordimientos por el</i>	<i>Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό</i>	1960
<i>cielo</i>		
«El analfabeto y la bella»	«Ο αγράμματος και η ωραία»	
«Autopsia»	«Η Αυτοψία»	
«El sueño de los valientes»	«Ο ύπνος των γενναίων»	
«Lacónico»	«Λακωνικόν»	
«Origen del paisaje o el fin de	«Καταγωγή του τοπίου ή το τέλος	
la piedad»	του έλεους»	
«El otro Noé»	«Ο άλλος Νώε»	
«Siete días para la eternidad»	«Εφτά μέρες για την αιωνιότητα»	
<i>El Árbol de Luz y la</i>	<i>Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη</i>	1971
<i>decimocuarta belleza</i>	<i>ομορφιά</i>	
«De ramos»	«Των Βαΐων»	
«La muchacha que traía el	«Η κόρη που 'φερνε ο Βοριάς»	
viento del Norte»		
«Delos»	«Δήλος»	
«Tres veces la verdad»	«Τρεις φορές οι αλήθεια»	
«A través del mirto»	«Διέξ το μύρτον»	
«Sobre la República»	«Περί Πολιτείας»	
«Pequeña mar verde»	«Μικρή πράσινη θάλασσα»	
«El fresco»	«Η τοιχογραφία»	

«La Odisea»	«Η Οδύσσεια»	
«Arquetipo»	«Αρχέτυπον»	
«El Árbol de Luz»	«Το Φωτόδεντρο»	
«Palíntropo»	«Παλίntροπον»	
«El jardín de Evojir»	«Ο κήπος του Ευωχείρ»	
«Lo que no puede ser»	«Εκείνο που δε γίνεται»	
«Mientras duró la estrella»	«Όσο διαρκούσε το άστρο»	
«Los doses del mundo»	«Τα δυο του κόσμου»	
«Teoctista»	«Θεοκτίστη»	
«Un regalo, un poema de plata»	«Δώρο ασημένιο ποίημα»	
<i>El sol soberano</i>	<i>Ο ήλιος ο ηλιάτορας</i>	1971
«El buque loco»	«Το τρελοβάπορο»	
<i>El Monograma</i>	<i>Το Μονόγραμμα</i>	1971
<i>Las erres del amor</i>	<i>Τα ρω του έρωτα</i>	1972
<i>Los medio hermanos</i>	<i>Τα ετεροθαλή</i>	1974
«A la luna de Mitilene»	«Της σελήνης της Μυτιλήνης»	1953
«Helena de Creta, de frente y de costado»	«Η Ελένη της Κρήτης, με το πρόσωπο και με το πλάϊ»	1962
«El Filomante»	«Ο Φυλλομάντης»	1965
«Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo»	«Θάνατος και ανάστασις του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου»	1969
«Villa Natacha»	«Villa Natacha»	1969
«Elitónisos, vulgo Elitonisi»	«Ελυτόνησος, κοινώς Ελυτονήσι»	1971
«Versículos místicos»	«Απόστιχα μυστικά»	1972
<i>Cartas sobre la mesa</i>	<i>Ανοιχτά χαρτιά</i>	1974
«Antes que nada, la poesía»	«Πρώτα-πρώτα η ποίηση»	1974
«La verdadera naturaleza y la audacia lírica de Andreas Calvos»	«Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου»	1942
«Arte-Azar-Atrevimiento»	«Τέχνη-Τύχη-Τόλμη»	1944
«Las muchachas»	«Τα κορίτσια»	1944-1974

«Los sueños»	«Τα όνειρα»	1974
«El pintor Ceófilos»	«Ο ζωγράφος Θεόφιλος»	1973
«Crónica de una década»	«Το χρονικό μίας δεκαετίας»	1974
«Los problemas poéticos y artísticos actuales»	«Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα»	1944
«Las iconografías del General Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos»	«Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος»	1946
«El arte griego contemporáneo y el pintor N. Jadsikiriacos-Guicas»	«Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας»	1947
«Yanis Tsarujis»	«Γιάννης Τσαρούχης»	1964
«Las piedras marinas de Nicolaos»	«Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου»	1972
«El escultor Jristos Capralós»	«Ο γλύπτης Χρήστος Καπραλός»	1974
«Arthur Rimbaud»	«Arthur Rimbaud»	1974
<i>Segunda escritura</i>	<i>Δεύτερη γραφή</i>	1976
<i>María Nefeli</i>	<i>Μαρία Νεφέλη</i>	1978
«La presencia»	«Η παρουσία»	
«El bosque de los hombres»	«Το δάσος των ανθρώπων»	
«El estigma»	«Το στίγμα»	
«La nube»	«Η νεφέλη»	
«El concentrador de nubes»	«Ο νεφεληγερέτης»	
«Patmos»	«Πάτμος»	
«El Apocalipsis»	«Η Αποκάλυψη»	
«Sobre la Belleza»	«Λόγος περί Κάλλους»	
«La gota de agua»	«Η νεροσταγόνα»	
«Through the mirror»	«Through the mirror»	
«Egeida»	«Η Αιγής»	
«Himno a María Nefeli»	«Ύμνος στη Μαρία Νεφέλη»	
«Helena»	«Η Ελένη»	
«Pax San Tropezana»	«Pax San Tropezana»	
«El planeta Tierra»	«Ο πλανήτης Γη»	
«El paraíso original»	«Ο προπατορικός παράδεισος»	
«La cometa»	«Ο χαρταετός»	
«Eau de Verveine»	«Eau de Verveine»	

«Sobre la pureza»	«Λόγος περί αγνότητος»	
«Alta Tarquinia»	«Η Άνω Ταρκυνία»	
«Himno en dos dimensiones»	«Ύμνος σε δυο διαστάσεις»	
«Declaración jurada»	«Υπεύθυνη δήλωση»	
«San Francisco de Asís»	«Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης»	
«La canción del poeta»	«Το τραγούδι του ποιητή»	
«Buenos días, tristeza»	«Καλημέρα θλίψη»	
«Los poetas»	«Οι ποιητές»	
«Lo que convence»	«Αυτό που πείθει»	
«La vida en veinticuatro horas»	«Ο εικοσιτετράωρος βίος»	
«El instante perpetuo»	«Η ισόβια στιγμή»	
«La partenogénesis»	«Η παρθενογένεση»	
«Djenda»	«Djenda»	
«Ich sehe dich»	«Ich sehe dich»	
«Stalin»	«Ο Στάλιν»	
«La apuesta eterna»	«Το αιώνιο στοίχημα»	
«Analogías de luz»	«Αναλογίες φωτός»	1979
<i>Tres poemas bajo bandera de conveniencia</i>	<i>Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας</i>	1982
«El jardín ve»	«Ο κήπος βλέπει»	
«La almendra del mundo»	«Το αμύγδαλο του κόσμου»	
«Ad libitum»	«Ad libitum»	
<i>Diario de un abril invisible</i>	<i>Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου</i>	1984
«Miércoles, 1»	«Τετάρτη, 1»	
«Miércoles, 1b»	«Τετάρτη, 1β»	
«Miércoles, 8b»	«Τετάρτη, 8β»	
«Miércoles, 8c»	«Τετάρτη, 8γ»	
«Jueves, 16»	«Πέμπτη, 16»	
«Domingo, 19b»	«Κυριακή, 19β»	
«Domingo, 19c»	«Κυριακή, 19γ»	
«Lunes Santo, 20»	«Μ. Δευτέρα, 20»	
«Sábado Santo, 25b»	«Μ. Σάββατο, 25β»	
«Miércoles, 29»	«Τετάρτη, 29»	
«Sábado, 2M»	«Σάββατο, 2Μ»	
«Domingo, 3M»	«Κυριακή, 3Μ»	

«Lunes, 4M»	«Δευτέρα, 4M»	
«Jueves, 7M»	«Πέμπτη, 7M»	
<i>El Pequeño Nautilo</i>	<i>Ο Μικρός Ναυτίλος</i>	1985
«Entrada»	«Είσοδος»	
«Incensar lo sublime»	«Μυρίσαι το ἄριστον»	
«Con luz y con muerte»	«Και με φως και με θάνατον»	
«Lo que uno ama»	«Ὅττω τις ἔραται»	
«Camino egeo»	«Αἰγαιοδρόμιον»	
«Las Instantáneas»	«Τα Στιγμιότυπα»	
«Salida»	«Εξοδος»	
<i>La habitación de las imágenes</i>	<i>Το δωμάτιο με τις εικόνες</i>	1986
<i>Las Elegías de Oxópetra</i>	<i>Τα Ελεγεία της Οξώπετρας</i>	1991
«Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido»	«Ακινδύνου, ελπιδοφόρου, ανεμποδίστου»	
«“Eros y Psique”»	«“Ερως και Ψυχή”»	
«Elegía de Grüningen»	«Ελεγείο του Grüningen»	
«Quebranto y reverencia de Solomós»	«Σολωμού συντριβή και δέος»	
«La Pallida Morte»	«La Pallida Morte»	
«Medianoche pasada»	«Περασμένα μεσάνυχτα»	
«Viernes siempre lluvioso»	«Παρασκευή που πάντα βρέχει»	
«Insignificante»	«Άσημον»	
«Comagene la desaparecida»	«Η χαμένη Κομμαγηνή»	
«La Presentación del tocado por la muerte»	«Τα Εισόδια του προθανατισμένου»	
«Palabra de julio»	«Ιουλίου λόγος»	
«Verbo, el Oscuro»	«Ρήμα το σκοτεινόν»	
«El último de los sábados»	«Το ὕστερο των Σαββάτων»	
<i>En blanco</i>	<i>Εν λευκῷ</i>	1992
«Boceto para una introducción al espacio egeo»	«Σχέδιο για μίαν εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου»	1973
«Las estelas funerarias»	«Τα επιτύμβια»	1992
«Romano el Melodo»	«Ρωμανός ο Μελωδός»	1975
«La magia de Papadiamandis»	«Η μαγεία του Παπαδιαμάντη»	1976

«Memorial para Andreas Embiricos»	«Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο»	1979
«El método del <i>ergo</i> »	«Η μέθοδος του “άρα”»	1976
«El divisor “c” en la pintura contemporánea»	«Ο διαιρέτης “κ” στη σύγχρονη ζωγραφική»	1982
«Las pequeñas épsilon»	«Τα μικρά έψιλον»	1992
«El milagro perdido»	«Το χαμένο θαύμα»	1963
«Declaración del 51»	«Δήλωση του ’51»	1951
«Declaración del 66»	«Δήλωση του ’66»	1966
«Los accidentes del tiempo»	«Τα τροχαία του χρόνου»	1992
«En torno a una frase de Lawrence Durrell»	«Πάνω σε μία φράση του Lawrence Durrell»	1992
«El verano griego según E. Tériade»	«Το ελληνικό καλοκαίρι κατά τον E. Tériade»	1992
«El hombre mediterráneo según Albert Camus»	«Ο μεσογειακός άνθρωπος κατά τον Albert Camus»	1992
«Las costas homéricas y las Ariadnas del pintor Steris»	«Τα ομηρικά ακρογιάλια και οι Αριάδνες του ζωγράφου Στέρη»	1980
«Señuelos para nadie»	«Δολώματα για τον κανένα»	1981
«Las co-imágenes»	«Οι συνεικόνες»	1980
«Milta o el arquetipo»	«Μίλτα ή το αρχέτυπον»	1992
«La Aurora de dedos de rosa según Pierre Reverdy»	«Η ροδοδάκτυλος Ηώς κατά τον Pierre Reverdy»	1992
«El abanderado Pownall»	«Ο σημαιοφόρος Pownall»	1982
«Dos minutos de agradecimiento en el Ayuntamiento de Estocolmo»	«Δυο λεπτών ευχαριστήριο στο Δημαρχείο της Στοκχόλμης»	1979
«El dedo de lo trascendente»	«Ο δάκτυλος του υπερβατικού»	1988
«Dionisis Fotópulos»	«Διονύσης Φωτόπουλος»	1992
«Pequeño discurso en el gran anfiteatro de La Sorbona»	«Μικρός λόγος στο μεγάλο αμφιθέατρο της Σορβόνης»	1992
«La visión perpetua según William Blake»	«Το αίδιον όραμα κατά τον William Blake»	1992
«Breve réplica en el Aula»	«Σύντομη αντιφώνηση στην	1987

Magna de la Universidad de Roma»	Aula του Πανεπιστημίου της Ρώμης»	
«La luz divina según Plotino»	«Το θεϊκό φως κατά τον Πλωτίνο»	1992
«Discurso ante la Academia de Estocolmo»	«Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης»	1979
«Lo público y lo privado»	«Τα δημόσια και τα ιδιωτικά»	1990
«Tiempo encadenado y tiempo desmontable»	«Χρόνος δεσμώτης και χρόνος λυόμενος»	1992
«Camino privado»	«Ιδιωτική οδός»	1990
«Avante despacio»	«Πρόσω ηρέμα»	1990
<i>El jardín de las ilusiones</i>	<i>Ο κήπος με τις αυταπάτες</i>	1995
«Según la ostra, así su perla»	«Κατά το στρείδι και το μαργαριτάρι του»	
«Como por casualidad»	«Τυχαία τάχα»	
«En la escuela de los vientos»	«Στη σχολή των ανέμων»	
«Lumini y sombrí»	«Lumini και sombrí»	
«Eterno pasado»	«Παντοτινά περασμένα»	
«Regreso de la Grecia que casi fue»	«Επιστροφή από την παρ' ολίγον Ελλάδα»	
«Comentario al <i>Axion Estí</i> »	«Υπόμνημα για το <i>Άξιον Εστί</i> »	1995
<i>Al oeste de la tristeza</i>	<i>Δυτικά της λύπης</i>	1996
«Rodamón y Hebe»	«Ροδαμών και Ήβης»	
«Para una Ville d'Avray»	«Για μία Ville d'Avray»	
«Hacia Troya»	«Προς Τροίαν»	
«En azul de Julita»	«Σε μπλε Ιουλίτας»	
«La mesa de mármol»	«Το μαρμάρινο τραπέζι»	
«Como Endimión»	«Ως Ενδυμίων»	
2x7ε	2x7ε	1996
«Para una óptica del sonido»	«Για μίαν οπτική του ήχου»	
«Loa del burro»	«Όνου αίνοος»	
«El oro potable según P. B. Shelley»	«Ο πόσιμος χρυσός κατά τον P. B. Shelley»	
«Selamena (Entrada del	«Σελαμένα (λήμμα λεξικού)»	

diccionario)»

«El indefinido concreto según
Novalis»

«Ο συγκεκριμένος αόριστος κατά
τον Novalis»

Desde cerca

Εκ του πλησίον

1998

Autorretrato en lenguaje oral

*Αυτοπροσωπογραφία
προφορικό*

σε λόγο

2000

LISTA ALFABÉTICA DE TEXTOS

- «A la luna de Mitilene» («Της σελήνης της Μυτιλήνης», *Los medio hermanos*)
 «A través del mirto» («Διέξ το μύρτον», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
 «Ad libitum» («Ad libitum», *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*)
Al oeste de la tristeza (Δυτικά της λύπης)
 «Alta Tarquinia» («Ἄνω Ταρκυνία», *María Nefeli*)
 «Analogías de luz» («Αναλογίες φωτός»)
 «Antes que nada, la poesía» («Πρώτα-πρώτα η ποίηση», *Cartas sobre la mesa*)
 «Arquetipo» («Αρχέτυπον», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
 «Arte-Azar-Atrevimiento» («Τέχνη-Τύχη-Τόλμη», *Cartas sobre la mesa*)
 «Arthur Rimbaud» («Arthur Rimbaud», *Cartas sobre la mesa*)
 «Autopsia» («Η αυτοψία», *Seis y un remordimientos por el cielo*)
Autorretrato en lenguaje oral (Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό)
 «Avante despacio» («Πρόσω ηρέμα», *En blanco*)
Axion Estí (Ἄξιον Εστί)

 «Boceto para una introducción al espacio egeo» («Σχέδιο για μίαν εισαγωγή στο χώρο του Αιγαίου», *En blanco*)
 «Breve réplica en el Aula Magna de la Universidad de Roma» («Σύντομη αντιφώνηση στην Aula του Πανεπιστημίου της Ρώμης», *En blanco*)
 «Buenos días, tristeza» («Καλημέρα θλίψη», *María Nefeli*)

 «Camino egeo» («Αιγαιοδρόμιον», *El Pequeño Nautilo*)
 «Camino privado» («Ιδιωτική οδός», *En blanco*)
Canto heroico y fúnebre por el alférez caído en Albania (Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας)
Cartas sobre la mesa (Ανοιχτά Χαρτιά)
 «Comagene la desaparecida» («Η χαμένη Κομμαγενή», *Las Elegías de Oxópetra*)
 «Comentario al Axion Estí» («Υπόμνημα για το Ἄξιον Εστί»)
 «Como Endimión» («Ὡς Ενδυμίων», *Al oeste de la tristeza*)
 «Como por casualidad» («Τυχαία τάχα», *El jardín de las ilusiones*)
 «Con luz y con muerte» («Και με φως και με θάνατον», *El Pequeño Nautilo*)
 «Crónica de una década» («Χρονικό μίας δεκαετίας», *Cartas sobre la mesa*)

- «De ramos» («Των Βαΐων», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «Declaración del 51» («Δήλωση του '51», *En blanco*)
- «Declaración del 66» («Δήλωση του '66», *En blanco*)
- «Declaración jurada» («Υπεύθυνη δήλωση», *María Nefeli*)
- «Del Egeo» («Του Αιγαίου», *Orientaciones*)
- «Del inofensivo, del esperanzador, del intrépido» («Ακινδύνου, ελπιδοφόρου, ανεμποδίστου», *Las Elegías de Oxópetra*)
- «Delos» («Δήλος», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- Desde cerca* (*Εκ του πλησίον*)
- Diario de un abril invisible* (*Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*)
- «Dionisis Fotópulos» («Διονύσης Φωτόπουλος», *En blanco*)
- «Discurso ante la Academia de Estocolmo» («Λόγος στην Ακαδημία της Στοκχόλμης», *En blanco*)
- «Djenda» («Djenda», *María Nefeli*)
- «Domingo, 19b» («Κυριακή, 19β», *Diario de un abril invisible*)
- «Domingo, 19c» («Κυριακή, 19γ», *Diario de un abril invisible*)
- «Domingo, 3M» («Κυριακή, 3Μ», *Diario de un abril invisible*)
- «Dos minutos de agradecimiento en el Ayuntamiento de Estocolmo» («Δυο λεπτών ευχαριστήριο στο Δημαρχείο της Στοκχόλμης», *En blanco*)
- «Eau de Verveine» («Eau de Verveine», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «Edad del recuerdo glauco» («Ηλικία της γλαυκής θύμησης», *Orientaciones*)
- «Egeida» («Αιγής», *María Nefeli*)
- «El abanderado Pownall» («Ο σημαιοφόρος Pownall», *En blanco*)
- «El analfabeto y la bella» («Ο αγράμματος και η ωραία», *Seis y un remordimientos por el cielo*)
- «El Apocalipsis» («Η Αποκάλυψη», *María Nefeli*)
- «El Árbol de Luz» («Το Φωτόδεντρο», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza* (*Το Φωτόδεντρο και η δέκατη τέταρτη ομορφιά*)
- «El arte griego contemporáneo y el pintor N. Jadsikiriacos-Guicas» («Η σύγχρονη ελληνική τέχνη και ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας», *Cartas sobre la mesa*)
- «El bosque de los hombres» («Το δάσος των ανθρώπων», *María Nefeli*)
- «El buque loco» («Το τρελοβάπορο», *El sol soberano*)
- «El concentrador de nubes» («Ο νεφεληγερέτης», *María Nefeli*)
- «El dedo de lo trascendente» («Ο δάκτυλος του υπερβατικού», *En blanco*)

- «El divisor “c” en la pintura contemporánea» («Ο διαιρέτης “κ” στη σύγχρονη ζωγραφική», *En blanco*)
- «El escultor Jristos Capralós» («Ο γλύπτης Χρήστος Καπραλός», *Cartas sobre la mesa*)
- «El estigma» («Το στίγμα», *María Nefeli*)
- «El Filomante» («Ο Φυλλομάντης», *Los medio hermanos*)
- «El fresco» («Η τοιχογραφία», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «El Gloria» («Το Δοξαστικόν», *Axion Estí*)
- «El granado loco» («Η τρελή ροδιά», *Orientaciones*)
- «El hombre mediterráneo según Albert Camus» («Ο μεσογειακός άνθρωπος κατά τον Albert Camus», *En blanco*)
- «El indefinido concreto según Novalis» («Ο συγκεκριμένος αόριστος κατά τον Novalis», 2x7ε)
- «El instante perpetuo» («Η ισόβια στιγμή», *María Nefeli*)
- «El jardín de Evojir» («Ο κήπος του Ευωχείρ», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- El jardín de las ilusiones* (Ο κήπος με τις αυταπάτες)
- «El jardín ve» («Ο κήπος βλέπει», *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*)
- «El método del ergo» («Η μέθοδος του “άρα”», *En blanco*)
- «El milagro perdido» («Το χαμένο θαύμα», *En blanco*)
- El Monograma* (Το Μονόγραμμα)
- «El oro potable según P. B. Shelley» («Ο πόσιμος χρυσός κατά τον P. B. Shelley», 2x7ε)
- «El otro Noé» («Ο άλλος Νώε», *Seis y un remordimientos por el cielo*)
- «El paraíso original» («Ο προπατορικός παράδεισος», *María Nefeli*)
- El Pequeño Nautilo* (Ο Μικρός Ναυτίλος)
- «El pintor Ceófilos» («Ο ζωγράφος Θεόφιλος», *Cartas sobre la mesa*)
- «El planeta Tierra» («Ο πλανήτη Γη», *María Nefeli*)
- El sol soberano* (Ο ήλιος ο ηλιάτορας)
- «El sueño de los valientes» («Ο ύπνος των γενναίων», *Seis y un remordimientos por el cielo*)
- «El último de los sábados» («Το ύστερο των Σαββάτων», *Las Elegías de Oxópetra*)
- «El verano griego según E. Tériade» («Το ελληνικό καλοκαίρι κατά τον E. Tériade», *En blanco*)
- «Elegía de Grünigen» («Ελεγείο του Grünigen», *Las Elegías de Oxópetra*)
- «Elitónisos, vulgo Elitonisi» («Ελυτόνησος, κοινώς Ελυτονήσι», *Los medio hermanos*)
- «En azul de Julita» («Σε μπλε Ιουλίτας», *Al oeste de la tristeza*)

En blanco (*Εν Λευκῷ*)

«En la escuela de los vientos» («Στη σχολή των ανέμων», *El jardín de las ilusiones*)

«En torno a una frase de Lawrence Durrell» («Πάνω σε μία φράση του Lawrence Durrell», *En blanco*)

«Entrada» («Είσοδος», *El Pequeño Nautilo*)

«“Eros y Psique”» («“Ερως και Ψυχή”», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Eterno pasado» («Παντοτινά περασμένα», *El jardín de las ilusiones*)

«Génesis» («Η Γένεση», *Axion Estí*)

«Hacia Troya» («Προς Τροίαν», *Al oeste de la tristeza*)

«Helena» («Η Ελένη», *María Nefeli*)

«Helena» («Ελένη», *Orientaciones*)

«Helena de Creta, de frente y de costado» («Η Ελένη της Κρήτης με το πρόσωπο και με το πλάϊ», *Los medio hermanos*)

«Himno a María Nefeli» («Ύμνος στη Μαρία Νεφέλη», *María Nefeli*)

«Himno en dos dimensiones» («Ύμνος σε δυο διαστάσεις», *María Nefeli*)

«Ich sehe dich» («Ich sehe dich», *María Nefeli*)

«Incensar lo sublime» («Μυρίσαι το άριστον», *El Pequeño Nautilo*)

«Insignificante» («Άσημον», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Jueves, 16» («Πέμπτη, 16», *Diario de un abril invisible*)

«Jueves, 7M» («Πέμπτη, 7M», *Diario de un abril invisible*)

«La almendra del mundo» («Το αμύγδαλο του κόσμου», *Tres poemas bajo bandera de conveniencia*)

«La apuesta eterna» («Το αιώνιο στοίχημα», *María Nefeli*)

«La Aurora de dedos de rosa según Pierre Reverdy» («Η ροδοδάκτυλος Ηώς κατά τον Pierre Reverdy», *En blanco*)

«La canción del poeta» («Το τραγούδι του ποιητή», *María Nefeli*)

«La cometa» («Ο χαρταετός», *María Nefeli*)

«La gota de agua» («Η νεροσταγόνα», *María Nefeli*)

La habitación de las imágenes (*Το δωμάτιο με τις εικόνες*)

«La luz divina según Plotino» («Το θεϊκό φως κατά τον Πλωτίνο», *En blanco*)

- «La magia de Papadiamandis» («Η μαγεία του Παπαδιαμάντη», *En blanco*)
- «La mesa de mármol» («Το μαρμάρينو τραπέζι», *Al oeste de la tristeza*)
- «La muchacha que traía el viento del Norte» («Η κόρη που 'φερνε ο Βοριάς», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «La nube» («Η νεφέλη», *María Nefeli*)
- «La Odisea» («Η Οδύσσεια», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «La Pallida Morte» («La Pallida Morte», *Las Elegías de Oxópetra*)
- «La partenogénesis» («Η παρθενογένεση», *María Nefeli*)
- «La Pasión» («Τα Πάθη», *Axion Estí*)
- «La presencia» («Η παρουσία», *María Nefeli*)
- «La Presentación del tocado por la muerte» («Τα Εισόδια του προθανατισμένου», *Las Elegías de Oxópetra*)
- «La verdadera naturaleza y la audacia lírica de Andreas Calvos» («Η αληθινή φυσιογνωμία και η λυρική τόλμη του Ανδρέα Κάλβου», *Cartas sobre la mesa*)
- «La vida en veinticuatro horas» («Ο εικοσιτετράωρος βίος», *María Nefeli*)
- «La visión perpetua según William Blake» («Το αϊδιον όραμα κατά τον William Blake», *En blanco*)
- «Lacónico» («Λακωνικόν», *Seis y un remordimientos por el cielo*)
- «Las co-imágenes» («Οι συνεικόνες», *En blanco*)
- «Las costas homéricas y las Ariadnas del pintor Steris» («Τα ομηρικά ακρογιάλια και οι Αριάδνες του ζωγράφου Στέρη», *En blanco*)
- Las Elegías de Oxópetra (Τα Ελεγεία της Οξώπετρας)*
- Las erres del amor (Τα ρω του έρωτα)*
- «Las estelas funerarias» («Τα επιτύμβια», *En blanco*)
- «Las iconografías del General Macriyanis y el artista popular Panayotis Sografos» («Οι εικονογραφίες του Στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος», *Cartas sobre la mesa*)
- «Las instantáneas» («Τα στιγμιότυπα», *El Pequeño Nautilo*)
- «Las muchachas» («Τα κορίτσια», *Cartas sobre la mesa*)
- «Las pequeñas épsilon» («Τα μικρά έψιλον», *En blanco*)
- «Las piedras marinas de Nicolaos» («Οι θαλασσινές πέτρες του Νικολάου», *Cartas sobre la mesa*)
- «Lo público y lo privado» («Τα δημόσια και τα ιδιωτικά», *En blanco*)
- «Lo que convence» («Αυτό που πείθει», *María Nefeli*)
- «Lo que no puede ser» («Εκείνο που δε γίνεται», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
- «Lo que uno ama» («Όττω τις έραται», *El Pequeño Nautilo*)

- «Loa del burro» («Όνου αίνος», 2x7ε)
 «Los accidentes del tiempo» («Τα τροχαία του χρόνου», *En blanco*)
 «Los doses del mundo» («Τα δυο του κόσμου», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
Los medio hermanos (Τα ετεροθαλή)
 «Los poetas» («Οι ποιητές», *María Nefeli*)
 «Los problemas poéticos y artísticos actuales» («Τα σύγχρονα ποιητικά και καλλιτεχνικά προβλήματα», *Cartas sobre la mesa*)
 «Los sueños» («Τα όνειρα», *Cartas sobre la mesa*)
 «Lumini y sombrí» («Lumini και sombrí», *El jardín de las ilusiones*)
 «Lunes Santo, 20» («Μ. Δευτέρα, 20», *Diario de un abril invisible*)
 «Lunes, 4M» («Δευτέρα, 4M», *Diario de un abril invisible*)

María Nefeli (Μαρία Νεφέλη)

- «Marina de las rocas» («Η Μαρίνα των βράχων», *Orientaciones*)
 «Medianoche pasada» («Περασμένα μεσάνυχτα», *Las Elegías de Oxópetra*)
 «Memorial para Andreas Embiricos» («Αναφορά στον Ανδρέα Εμπειρίκο», *En blanco*)
 «Mientras duró la estrella» («Όσο διαρκούσε το άστρο», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
 «Miércoles, 1» («Τετάρτη, 1», *Diario de un abril invisible*)
 «Miércoles, 1b» («Τετάρτη, 1β», *Diario de un abril invisible*)
 «Miércoles, 29» («Τετάρτη, 29», *Diario de un abril invisible*)
 «Miércoles, 8b» («Τετάρτη, 8β», *Diario de un abril invisible*)
 «Miércoles, 8c» («Τετάρτη, 8γ», *Diario de un abril invisible*)
 «Milta o el arquetipo» («Μίλτα ή το αρχέτυπον», *En blanco*)
 «Muerte y resurrección de Constantino Paleólogo» («Θάνατος και ανάστασις του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου», *Los medio hermanos*)

«Oda a Santorini» («Ωδή στη Σαντορίνη», *Orientaciones*)

Orientaciones (Προσανατολισμοί)

- «Origen del paisaje o el fin de la piedad» («Καταγωγή του τοπίου ή το τέλος του έλεους», *Seis y un remordimientos para el cielo*)

«Palabra de julio» («Ιουλίου λόγος», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Palíntropo» («Παλίντροπον», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)

«Para una óptica del sonido» («Για μίαν οπτική του ήχου», 2x7ε)
 «Para una Ville d'Avray» («Για μία Ville d' Avray», *Al oeste de la tristeza*)
 «Patmos» («Πάτμος», *María Nefeli*)
 «Pax San Tropezana» («Pax San Tropezana», *María Nefeli*)
 «Pequeña mar verde» («Μικρή πράσινη θάλασσα», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
 «Pequeño discurso en el gran anfiteatro de La Sorbona» («Μικρός λόγος στο μεγάλο αμφιθέατρο της Σορβόννης», *En blanco*)
 «Profético» («Προφητικόν», *Axion Estí*)

«Quebranto y reverencia de Solomós» («Σολωμού συντριβή και δέος», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Regreso de la Grecia que casi fue» («Επιστροφή από την παρ' ολίγον Ελλάδα», *El jardín de las ilusiones*)
 «Rodamón y Hebe» («Ροδαμών και Ήβης», *Al oeste de la tristeza*)
 «Romano el Melodo» («Ρωμανός ο Μελωδός», *En blanco*)

«Sábado Santo, 25b» («Μ. Σάββατο, 25β», *Diario de un abril invisible*)
 «Salida» («Εξοδος», *El Pequeño Nautilo*)
 «San Francisco de Asís» («Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασσίζης», *María Nefeli*)
 «Según la ostra, así su perla» («Κατά το στρείδι και το μαργαριτάρι του», *El jardín de las ilusiones*)

Segunda escritura (Δεύτερη γραφή)

Seis y un remordimientos para el cielo (Έξι και μία τύψεις για τον ουρανό)
 «Selamena (Entrada del diccionario)» («Σελαμένα (λήμμα λεξικού)», 2x7ε)
 «Señuelos para nadie» («Δολώματα για τον κανένα», *En blanco*)
 «Siete días para la eternidad» («Εφτά μέρες για την αιωνιότητα», *Seis y un remordimientos para el cielo*)
 «Sobre la Belleza» («Λόγος περί Κάλλους», *María Nefeli*)
 «Sobre la pureza» («Λόγος περί αγνότητος», *María Nefeli*)
 «Sobre la República» («Περί Πολιτείας», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)
Sol Primero (Ήλιος ο Πρώτος)
 «Stalin» («Στάλιν», *María Nefeli*)

«Teoctista» («Θεοκτίστη», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)

«Through the mirror» («Through the mirror», *María Nefeli*)

«Tiempo encadenado y tiempo desmontable» («Χρόνος δεσμώτης και χρόνος λυόμενος», *En blanco*)

Tres poemas bajo bandera de conveniencia (Τρία ποιήματα με σημαία ευκαιρίας)

«Tres veces la verdad» («Τρεις φορές η αλήθεια», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)

«Un regalo, un poema de plata» («Δώρο ασημένιο ποίημα», *El Árbol de Luz y la decimocuarta belleza*)

«Verbo, el Oscuro» («Ρήμα το σκοτεινόν», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Versículos místicos» («Απόστιχα μυστικά», *Los medio hermanos*)

«Viernes siempre lluvioso» («Παρασκευή που πάντα βρέχει», *Las Elegías de Oxópetra*)

«Villa Natacha» («Villa Natacha», *Los medio hermanos*)

«Yanis Tsarujis» («Γιάννης Τσαρούχης», *Cartas sobre la mesa*)

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE ELITIS

1. EDICIONES ORIGINALES MANEJADAS

a) Poemarios, colecciones de ensayos y compilaciones de obras plásticas:

ELITIS, O. (1979): *Εκλογή 1935-1977*, Atenas, Acmon.

—— (1986): *Το δωμάτιο με τις εικόνες*, texto de Evygenios Aranitsis, Atenas, Ícaros.

—— (1993): *Εν λευκώ*, Atenas, Ícaros.

—— (1997): *2x7ε*, Atenas, Ícaros.

—— (1999): *Ο κήπος με τις αυταπάτες*, Atenas, Ίpsilon.

—— (2000): *Ανοιχτά Χαρτιά*, Atenas, Ícaros.

—— (2000_a): *Αυτοπροσωπογραφία σε λόγο προφορικό*, Atenas, Ίpsilon.

—— (2002): *Ποίηση*, Atenas, Ícaros.

KEJAYOGLU, Y. (1995): «Ένα ανέκδοτο υπόμνημα του Ελύτη για *Το Άξιον Εστί*», *Ποίηση* (5), pp. 27-65.

b) Traducciones:

ELITIS, O. (1985): *Η αποκάλυψη του Ιωάννη*, Atenas, Ίpsilon.

—— (1996): *Δεύτερη γραφή*, Atenas, Ícaros.

—— (2004): *Σαπφώ*, Atenas, Ícaros.

c) Entrevistas, cartas y conferencias:

ELITIS, O. (1980): *Discurso pronunciado en el Instituto de España por el poeta griego Odiseass (sic) Elytis, premio Nobel, el 22 de octubre de 1980*, trad. de Antonio Tovar Llorente, Madrid, Instituto de España.

- (1981): «Συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Τα Νέα*, 20 de abril, pp. 49-50.
- (1996_a): «Έχω δικαίωμα σαν Έλληνας ν' ανησυχώ για την ταυτότητά μου': Εκτενή αποσπάσματα από συνέντευξη του Οδυσσέα Ελύτη στον Γιάννη Φλέσσα, 'ΒΗΜΑ', Δεκέμβριος 1978», *Διαβάζω* (362), pp. 71-76.
- (1996_b): «Ο Οδυσσέας Ελύτης για το έργο του: Μια Ραδιοφωνική Ομιλία στο Β' Πρόγραμμα, Κυριακή 27 Απριλίου 1958, ώρα 20.15', στην εκπομπή του Ντίμη Αποστολόπουλου 'Το έργο τους και η φωνή τους'», *Διαβάζω* (362), pp. 67-69.
- (2002_a): «Ανέκδοτες επιστολές προς τον Λευτέρη Αλεξίου», *Νέα Εστία*, (1745), pp. 842-851.

2. TRADUCCIONES

a) Traducciones al español:

- CASTILLO, H. (2000): (pról. y tr.) *Seis poetas griegos*, Buenos Aires, Colihue.
- ELITIS, O. (1980_a): *Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας : Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania*, trad. de Pedro Bádenas, Luis Cañigral y Dimitri Papagueorgiou, Ciudad Real, Museo.
- (1980_b): *Dignum est*, trad. de Cristián Carandell, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1981_a): *Antología Fundamental*, ensayo introd. y trad. de Miguel Castillo Didier, Barcelona, Pomaire.
- (1982): *Antología*, trad. e introd. de Alfonso Silván Rodríguez, Madrid, Akal.
- (1982_a): *Odysseas Elytis*, introd. y trad. de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, Júcar.
- (1983): *Poemas*, trad. de Nina Anghelidis y Nicolás Cócaro, Buenos Aires, Corregidor.
- (1983_a): *Seis y un remordimientos por el cielo: seguido del Discurso pronunciado en ocasión de recibir el Premio Nobel*, trad. de Nina Anghelidis y Nicolás Cócaro, Buenos Aires, Argonauta.
- (1985_a): *Oda a Picasso*, trad. de Nina Anghelidis-Spinedi, Buenos Aires, Agon.

-
- (1986_a): *María la Nube*, trad. de Nina Anghelidis-Spinedi y Horacio Castillo, Buenos Aires, Losada.
- (1988): *Calendario de un invisible abril*, trad. de Nina Anghelidis-Spinedi, Buenos Aires, Instituto Griego de Cultura.
- (1989): *Antología general*, pról., sel., trad. y notas de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, Alianza.
- (1990): *María Nefeli*, trad. de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, Hiperión.
- (1994): *Dignum est*, introd. y trad. de Jorge Páramo Pomareda, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- (1996_c): *Camino privado*, trad. de Francisco Torres Oliver, Granada, Comares.
- (1996_d): *Orientaciones*, trad. y pról. de Ramón Irigoyen, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- (1998): *Antes que nada la poesía. Las muchachas*, trad. de Francisco Torres Córdova, México, El Tucán de Virginia.
- (1999_a): *Elegías de Oxópetra*, trad. y pról. de Nina Anghelidis y Horacio Castillo, Buenos Aires, Nuevohacer.
- (2001): *Prosa. Seis ensayos*, trad. e introd. de Francisco Torres Córdova, México, UNAM.
- (2003): «Dos poemas», trad. de Nina Anghelidis, *Revista Atlántica de Poesía* (26), pp. D5-D13.
- (2005): *Autorretrato en lenguaje oral*, trad. de Nina Anghelidis, Cádiz, Universidad.
- (2008): *Dignum est y otros poemas*, trad., sel. y pról. de Cristián Carandell, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

b) Traducciones a otros idiomas:

- ANTHOLOGIE de la poésie grecque contemporaine (1945-2000)* (2000), París, Gallimard.
- ELITIS, O. (1974): *The Sovereign Sun*, introd. y trad. de Kimon Friar, Filadelfia, Temple University.
- (1980_c): *Sole il Primo*, introd. y trad. de Nicola Crocetti, Milán, Guanda.

- (1981_b): *María Nephele: a poem in two voices*, trad. de Athan Anagnostopoulos, Boston, Houghton Mifflin Company.
- (1982_b): *Poesia. Prosa*, pról. y trad. de Mario Vitti, Turín, Utet.
- (1990_a): *Diario di un invisibile aprile*, trad. de Paola Maria Minucci, Milán, Crocetti.
- (1992): *To Áxion Estí*, trad. y noticia preliminar de Rubén J. Montañés, Valencia, Alfons el Magnànim.
- (1993_a): *Tre poemetti sotto bandiera ombra*, trad. e introd. de Paola Maria Minucci, Florencia, Ponte alle Grazie.
- (1995): *Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, introd. y trad. de Paola Maria Minucci, Roma, Donzelli.
- (1997_a): *Elegie: Elegie di Oxòpetra. A Occidente del dolore*, trad. y pról. de Paola Maria Minucci, Milán, Crocetti.
- (1997_b): *Le monogramme*, trad. de Natalie Depraz, Montpellier, Fata Morgana.
- (1997_c): *The Collected Poems of Odysseus Elytis*, trad. e introd. de Jeffrey Carson y Nikos Sarris, Baltimore : Londres, The John Hopkins University Press.
- (1998_a): *Eros, Eros, Eros: Selected and Last Poems*, trad. de Olga Broumas, Port Townsend, Copper Canyon Press.
- (1998_b): *The Oxopetra Elegies*, trad. de David Connolly, Tampa, Harwood Academic Publishers.
- (2000_b): *É presto ancora...*, trad. de Paola Maria Minucci, Roma, Donzelli.
- (2003_a): *Axion Esti suivi de L'Arbre lucide et la quatorzième beauté et de Journal d'un invisible avril*, pref. de Xavier Bordes, trad. de Xavier Bordes y Robert Longueville, París, Gallimard.
- (2003_b): *Voie privée*, trad. de Malamati Soufarapis, París, L'Échoppe.
- (2004_a): *Il giardino che entrava nel mare: Poesie dal 1940 al 1996*, trad. de Massimo Cazzulo, Lecce, Argo.
- (2005_a): *La materia leggera: Pittura e purezza nell'arte contemporanea*, trad. y epílogo de Paola Maria Minucci, Roma, Donzelli.
- (2006): *Le petit navigateur*, trad. de Malamati Soufarapis, París, L'Échoppe.
- (2006_a): *Monogramma nel mondo*, Roma, Donzelli.

II. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ELITIS

- ALEVISU, Y. (1997): «Κύκλος, σχήμα, έννοια ή χορός στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη», *Ελί-τροχος* (12), pp. 74-86.
- ANCIS, M. C. (2005): «Ο ‘μυητικός πλους’ στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού, του Ανδρέα Εμπειρικού και του Οδυσσέα Ελύτη», *Πόρφυρας*, (115), pp. 29-44.
- ANDRIOTIS-BAITINGER, K. (1992): *Odysseus Elytis's The Axion Esti: A Postmodern Approach*, Tesis inédita presentada en la Universidad de San Diego State.
- ANGUELÍS, D. (2003): «Όταν ορμητική καταφτάνει η ποίηση», *Τετράδια Ευθύνης* (40), pp. 10-20.
- ARANITSIS, E. (2003): *Ιψ ο τυπογράφος: Ο Ελύτης για παιδιά και ερωτευμένους*, Atenas, Patakí.
- (2006): «Από το Όλον στο Τίποτα και επιστροφή», *Βιβλιοθήκη* (425) 13 de octubre, pp. 24-25.
- ARYIRÍU, A. (1991): «Αλγεβρική σπουδή στο *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*», *Η λέξη* (106), pp. 756-767.
- (1998): *Ανοιχτοί σχολιασμοί στην ποίηση του Οδ. Ελύτη*, Atenas, Castaniotis.
- AZANASÓPULOS, V. (2001): «Αισθητική και ιδεολογία του ελληνικού μοντερνισμού: η περίπτωση του ‘Υπομνήματος’ του Οδυσσέα Ελύτη», *Νέα Εστία* (1732), pp. 381-392.
- (2003): «Η διαίρεση και η ενότητα της μεταφοράς στον Ελύτη και ένας συσχετισμός με τον Μπλαίγκ», *Νέα Εστία* (1759), pp. 278-287.
- BABINIOTIS, Y. (1991): «Ποιητική μεταγλώσσα και μεταγλωσσική ποίηση στον Ελύτη», *Η λέξη* (106), pp. 733-749.
- BALÍS, S. (2001): *Μαθηματικά και ποίηση από τον Αρχιμήδη στον Ελύτη*, Scópelos, Nisides.
- BELESINIS, A. (1998): «Ζαμπέλιος-(Σολωμός)-Ελύτης: μία απροσδόκητη διακειμενική σχέση», *Ποίηση* (11), pp. 183-193.
- (1999): *Ο όψιμος Ελύτης*, Atenas, Ícaros.
- (2001): «‘Θα καρώ Μοναχός...’: Η ένσταση του Νίκου Φωκά», en VV. AA.: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Atenas, Ícaros, pp. 73-99.

- BERLÍ, A. (1986): «Η πραγματικότητα και η δυνατότητα», *Χάρτης* (21-23), pp. 335-347.
- (1992): *5 (+ 2) δοκίμια για τον Ελύτη*, Atenas, Ípsilon.
- (1998): «Απόψεις φυσικής φιλοσοφίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη», *Μύθος: Εννοιολογικές και σημασιολογικές προσεγγίσεις. Οδυσσέας Ελύτης: Ανιχνεύσεις στο έργο του*, Mitilene, Síndesmos Filologon N. Lesbu, pp. 75-80.
- BERMEJO, R. (2001): «El paraíso doliente de O. Elitis (1934-1972)», *Erytheia* (22), pp. 273-288.
- BORDES, X. (1986): «Το σύννεφο και ο κεραυνός: η Ποίηση και Πολιτική με αφορμή τη ‘Μαρία Νεφέλη’», *Χάρτης* (21-23), pp. 387-399.
- BUCALAS, P. (1991): «Το μετέωρο ρήμα του ποιητή», *Καθημερινή*, 19 de noviembre.
- CACNAVATOS, E. (1994): «Για το “πώς με τι γίνεται να φανερωθεί ‘το μη λεγόμενο’”», *Μανδραγόρας* (5), pp. 76-77.
- CALOTYCHOS, V. (2003): *Modern Greece: A Cultural Poetics*, Oxford, Berg.
- CAPSOMENOS, E. G. (1985): «Η σημειολογική ερμηνεία της λογοτεχνίας. Θεωρητικές βάσεις. Μεθοδολογικές αρχές. Εφαρμογή μεθόδου στη νεώτερη ποίηση», *Διάλογος* (5), pp. 11-28.
- (2000): (ed.) *Οδυσσέας Ελύτης: Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες: Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο που οργανώθηκε από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Κω 25-29 Ιουνίου 1994*, Atenas, Govostis.
- (2005): *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης: Ερμηνευτικά ζητήματα*, Patra, Perí Tejnón.
- CARADSÁS, D. (2001): «‘Αυτός ο ληστής της ηδονής’», en vv. AA.: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Atenas, Ícaros, pp. 31-35.
- CARANDONIS, A. (1983): *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Papadima.
- CARANVALIS, D. (1987): «Δικαιοσύνη και νόμος στην ποίηση του Οδ. Ελύτη», *Νέα Εστία* (122), pp. 946-948.
- CARSON, J. (1986): «Μαρίνα», *Χάρτης* (21-23), pp. 437-456.
- CAYALÍS, T. (1997): «Modernism and the Avant-Garde: The Politics of “Greek Surrealism”», en DSIOVAS, D. (ed.): *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield, pp. 95-110.

- COCOLIS, X. A. (1984): *Για το Άξιον Εστί του Ελύτη: μια οριστικά μισοτελειωμένη ανάγνωση*, Salónica, University Studio Press.
- COCORIS, D. (2002): «Λυτικά της λύπης: Απόκλιση και κορύφωση», *Ποίηση* (19), pp. 224-233.
- CONNOLLY, D. (1997): «Odysseas Elytis: Metalingual Poetry and Obscure Verbs», en DSIOVAS, D. (ed.): *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield, pp. 121-132.
- (1997_a): «Οδυσσέας Ελύτης, William Blake και Οι Γάμοι τ' Ουρανού και της Κόλασης», *Σεμινάριο* (23), pp. 94-102.
- COPIDAKIS, M. S. (1986): «Το αμύγδαλο του κόσμου», *Χάρτης* (21-23), pp. 457-459.
- (1991): «Υ.— Το πιο ελληνικό», *Η λέξη*, (106), pp. 768-773.
- (1994): «'Να το πιπίνι!'. Άγρια σκέψη και πρωτόγονη έκφραση στο Άξιον Εστί», *Επτά Ημέρες (Η Καθημερινή)*, 25 de septiembre, pp. 19-20.
- COROPULIS, Y. (1992): «Περί ονομάτων ορθότητος», en BERLÍS, A.: 5 (+ 2) *δοκίμια για τον Ελύτη*, Atenas, Ípsilon, pp. 75-81.
- (1992_a): «Το μενεξεδί αποτύπωμα», en BERLÍS, A.: 5 (+ 2) *δοκίμια για τον Ελύτη*, Atenas, Ípsilon, pp. 63-73.
- COTIDIS, A. (2005): «Για τον Ελύτη του Άξιον Εστί», *Εντευκτήριο* (70), pp. 66-74.
- CUTRIANU, E. (1997): «Surrealism Revisited», *Internacional Quarterly* (III, 1), pp. 10-17.
- (1999): «Τα 'Ανοιχτά Χαρτιά' και τα κλειστά περιοδικά: Για τη μεθοδολογία προσέγγισης του δοκιμιακού έργου του Οδυσσέα Ελύτη», *Ο Πολίτης* (62), pp. 59-62.
- (2000): «Odysseas Elytis and K. G. Karyotakis: I know him no longer...?», *Journal of Modern Greek Studies* (18), pp. 415-451.
- (2000_a): «Odysseas Elytis and the censoring of automatism in Greek Surrealism», en FOTIADE, R. (ed.): *André Breton: The Power of Language*, Exeter, Elm Bank, pp. 149-159.
- (2001): «Το Άξιον Εστί και η αισθητική του Κυβισμού», en VV. AA.: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Atenas, Ícaros, pp. 36-55.
- (2002): *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Ídrima Costa kie Elenis Urani.

- (2002_a): «Eratosthenis Capsomenos, editor, *Οδυσσέας Ελύτης. Ο ποιητής και οι ελληνικές πολιτισμικές αξίες*. Proceedings of the International Conference organized by the University of Ioannina and the Cultural Center of the Municipality of Kos, 25-29 June 1994. Athens: Govostis, 2000», reseña, *Journal of Modern Greek Studies* (20), pp. 160-163.
- (2004): «Προς μian αναθεώρηση του ελληνικού υπερρεαλισμού: Η ελλην(οκεντρ)ική θεώρηση του πολιτισμού και το υπερρεαλιστικό ιδεώδες», en A. ΚΑΤΣΙΚΗ-ΓΚΙΒΑΛΟΥ (ed.): *Η Λογοτεχνία σήμερα: Όψεις, αναθεωρήσεις, προοπτικές (Πρακτικά Συνεδρίου Αθήνα 29, 30 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2002)*, Atenas, Elinicá Grámata, pp. 419-424.
- (2005): «Η ανασύνθεση και απόδοση των ποιημάτων της Σαπφούς και η ποιητική του Οδυσσέα Ελύτη», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* (XXXVI), pp. 439-449.
- DASCALÓPULOS, D. (1986): «Βιβλιογραφικά Οδυσσέα Ελύτη (1971-1986)», *Χάρτης* (21-23), pp. 531-552.
- (1993): *Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη (1971-1992)*, Atenas, Etería Singrafeon.
- (1997): «Βιβλιογραφικά Οδυσσέα Ελύτη (1993-1997)», *Νέα Εστία* (1927), pp. 611-635.
- DASCAROLIS, Z. (1991): «Friedrich Hölderlin – Οδυσσέας Ελύτης», *Η λέξη* (106), pp. 884-893.
- DECAVALES, A. (1982-1983): «Maria Nefeli and the Changeful Sameness of Elytis: Variations on a theme: an essay», *The Charioteer* (24-25), pp. 23-57.
- (1990): *Ο Ελύτης από το χρυσό ως το ασημένιο ποίημα: μελέτη*, Atenas, Cedros.
- DIMIRULIS, D. (1986): «Το ‘Άξιον’ της Ιστορίας και το ‘Εστί’ της Ρητορικής: Κριτική φαντασία σε τοπίο ελληνικό», *Χάρτης* (21-23), pp. 314-334.
- DIMU, N. (1992): *Δοκίμια I: Οδυσσέας Ελύτης*, Atenas, Nefeli.
- EVANGUELINÚ-SANDORINIÚ, M. (1980): «Το πρόσωπο του ποιητή στο Άξιον Εστί. Η κατηγορία του Α’ προσώπου μέσα στο κείμενο του Οδ. Ελύτη», *Παρνασσός* (XXII, 1), pp. 197-216.
- FILOKIPRU, E. (2006): *Παλαμάς, Καρυωτάκης, Σεφέρης, Ελύτης: Η διαρκής ανεπάρκεια της ποίησης*, Atenas, Mesoyos.
- FOCÁS, N. (1986): «Ρώσικες κούκλες», *Χάρτης* (21-23), pp. 523-529.
- GARCÍA, Á. (2003): «“Ακινδύνου, ελπιδοφόρου, ανεμποδίστου” de Odiseas Elitis. Un itinerario místico», *Erytheia* (24), pp. 257-277.

- (2005): «La palabra-llave: el lenguaje (i)limitado de la poesía en Odiseas Elitis», *Erytheia* (26), pp. 273-298.
- GRÉGORI, D. M.-T. (1989): «Η αιώνια θάλασσα στον Ελύτη: ‘Κληρονόμος της ελληνικής παράδοσης’ και ‘κάτοπτρο αθανασίας’», *Πόρφυρας* (48), pp. 127-139.
- GRODENT, M. (1991): «Ελύτης: η σημασία του ονείρου και του αριθμού», *Η λέξη* (106), pp. 874-883.
- IACOV, D. I. (2000): *Η αρχαιογνωσία του Οδυσσέα Ελύτη και άλλες νεοελληνικές δοκιμές*, Salónica, Sitros.
- ILIOPIULU, I. (1991): «Περί πολιτείας», *Η λέξη* (106), pp. 857-863.
- IOANU, Y. I. (1991): «Η αδικία της Ιστορίας και η δικαίωση της ποιητικής στιγμής», *Η λέξη*, (106), pp. 929-943.
- (1991_a): *Οδυσσέας Ελύτης: Από τις καταβολές του Υπερρεαλισμού στις εκβολές του μύθου*, Atenas, Castaniotis.
- IVANOVIC, V. (1986): «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η παραδεισιακή ουτοπία του έρωτος», *Χάρτης* (21-23), pp. 484-492.
- (1991): «Ονόματα και σημεία του έρωτα στον μεσογειακό χώρο», *Η λέξη* (106), pp. 973-1009.
- (2004): «Soñando a “Preciosa” / soñando con Preciosa (de Cervantes a García Lorca y de García Lorca a Elytis)», en VILLAR LECUMBERRI, A. (ed.): *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Asociación de Cervantistas, pp. 1419-1448.
- JADSIYACUMÍ, M. (2004): *Η «υπέρβαση» της Ιστορίας στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Elinicá Grámata.
- JOREANCI, E. (2003): «Η δικαιοσύνη της φύσης και της γλώσσας στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη και του Γιάννη Ρίτσου», *Τετράδια Ευθύνης* (40), pp. 249-267.
- JRISTODULU, N. M. (1998): «Το ‘καταρκυθμεύω’ της Οξώπετρας», *Θέματα Λογοτεχνίας* (9), pp. 42-45.
- JRISTOFIDU, A. (2001): *Ο ποιητικός νεολογισμός και οι λειτουργίες του: Κειμενική-Γλωσσολογική προσέγγιση στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Gutenberg.

- KEELEY, E. (1982-1983): «Elytis and the Greek Tradition: an essay», *The Charioteer* (24-25), pp. 79-96.
- (1987): *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, Atenas, Stigmí.
- LAMBADARIDU-POZU, M. (1994): *Οδυσσέας Ελύτης: Ένα όραμα του κόσμου*, Atenas, Dim. N. Papadima.
- (1997): «Οδυσσέας Ελύτης ο μυστικός», *Νέα Εστία* (1674-1675), pp. 468-471.
- LAMBRÓPULOS, V. (2008): «Η Ιστορία απέναντι στη λογοτεχνία», *Ελευθεροτυπία*, suplemento *Βιβλιοθήκη*, 8 de febrero.
- LEONDÍ, Á. (1997): «Beyond Hellenicity: Can we find another Topos?», *Journal of Modern Greek Studies* (15.2), pp. 217-231.
- (1998): *Τοπογραφίες του ελληνισμού: Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, Atenas, Scripta.
- LIGNADIS, T. (1999): *Το Άξιον Εστί του Ελύτη: Εισαγωγή, Σχολιασμός, Ανάλυση*, Atenas, Poría.
- LIJNARÁ, L. (1980): *Η μεταλογική των πραγμάτων: Οδυσσέας Ελύτης*, Atenas, Ícaros.
- (1992): «Το ‘πέραν’ των λέξεων και υπερρεαλιστικός λόγος στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη», *Αντί* (492), pp. 50-52.
- (2002): *Το μεσογειακό τοπίο στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη και του Οδυσσέα Ελύτη: Μια παράλληλη ανάγνωση*, Atenas, Gavriilidis.
- LIKIARDÓPULOS, Y. (2004): *Η «Ρωμιοσύνη» στον Παράδεισο: Σημειώσεις για μια κριτική του νεοελληνικού αντιδιανοουμενισμού*, Atenas, Erasmos.
- MACKRIDGE, P. (1997): «Textual Orientations: Writing the Landscape in Elytis’s *The Axion Esti*», en DSIOVAS, D. (ed.): *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield, pp. 111-120.
- MALKOFF, K. (1991): «Έλιοτ και Ελύτης: Ο ποιητής του χρόνου, ο ποιητής του χώρου», *Η λέξη* (106), pp. 894-919.
- MANGLINIS, I. (1997): «Η Λευκή Θεά στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη. Οδυσσέας Ελύτης και Ρόμπερτ Γκρέιβς: Παράλληλοι;», *Διαβάζω* (372), pp. 58-65.
- MANOS, A. (1998): *Φωτεινότητα και Διαφάνεια: Το εδώ και το επέκεινα στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Tipocito.
- MARKIDIS, M. (1990): «Ο εξανθρωπισμός της γλώσσας ή Το όνειρο του Ελύτη», *Διαβάζω* (238), pp. 29-55.

- MARONITIS, D. N. (1965): «Πρώτα φιλολογικά προλεγόμενα στο *Άξιον εστί* του Ελύτη», *Εποχές* (29), pp. 13-19.
- (1979): «Ο ποιητής και η ιστορία. Ο ρεαλισμός του Καβάφη και ο υπερρεαλισμός του Ελύτη», *Το Δέντρο* (6), pp. 233-243.
- (1980): *Όροι του λυρισμού του Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Cedros.
- MICONÍU-DRIMBETA, A. (1988): *Ελύτης και σουρρεαλισμός: η καταγραφή μιας επίδρασης*, Salónica, Paratiritis.
- MIJAILIDIS, C. P. (1997): «Μορφές ποιητικής υπέρβασης: Ένα σχόλιο στο ‘Φωτόδεντρο’ του Οδυσσέα Ελύτη», *Νέα Εστία* (1674-1675), pp. 458-462.
- MINUCCI, P. M. (1985-1986): «Luce e ascensione nella poesia di Elitis: Un tentativo di lettura tra struttura e archetipo», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* (22-23), pp. 333-357.
- (1986): «‘Η Γένεσις’ του Ελύτη: κοσμογονικός μύθος και εντελέχεια», *Χάρτης* (21-23), pp. 298-312.
- (1987): (ed.) *Omaggio a Odisseas Elitis*, Roma, Università «La Sapienza».
- (1988): «‘Innocenza e memoria’: Ponte ideale tra Ungaretti e Elitis», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* (25), pp. 305-323.
- (1989): «‘Dall’ altra parte sono lo stesso’: Elitis scopre le carte e scrive ‘Diario di un invisibile aprile’», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* (26), pp. 221-237.
- (1991): «Visione e metafora in Blake e in Elitis», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* (28), pp. 211-246.
- MITSAKIS, C. (1997): «Ο Ελύτης και η μουσική», *Νέα Εστία* (1674-1675), pp. 437-444.
- (1998): *Ενώτια παμφανόωντα: Έξι μελέτες για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas, Cardamitsas.
- NUTSOS, P. (1996): «‘Ρήμα το σκοτεινόν’: ένα ποίημα-θεωρία», *Ελί-τροχος* (9-10), pp. 302-309.
- PAPAJRISTU-PANU, E. (1980): «*Ιδού εγώ...*»: *1 + 4 δοκίμια για τον Οδ. Ελύτη*, Atenas, Dodoni.

- PAPANGUELÍS, C. (2001): «Σημειώσεις πάνω στη δεύτερη και τρίτη ιστορία του *Άξιον Εστί*», en vv. AA.: *Δεκαέξι κείμενα για το Άξιον Εστί*, Atenas, Ícaros, pp. 118-132.
- PARISIS, N. (1997): *Επτά μελετήματα για τον Οδυσσέα Ελύτη*, Salónica, Ta Tramakia.
- PASJALIS, S. (1986): «Ο Ελύτης ως ‘φυλλομάντης’», *Χάρτης* (21-23), pp. 461-464.
- POLITI, D. (1979): «Πλεύση για μια ανάγνωση», *Καθημερινή*, 1 de marzo, pp. 52-57.
- (1996): *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Atenas, Agra.
- PROÍMU-ERINAKI, M. (1997): *Οδυσσέας Ελύτης: Η αθέατη πλευρά του κόσμου και η καθαρότητα του φωτός*, Atenas, Elinicá Grámata.
- PURGURIS, M. (2005): «Για μία Ποιητική του Πνεύματος: η ‘Θεωρία των Αναλογιών’», *Εντευκτήριο* (70), pp. 78-84.
- ROTOLO, V. (1981): «Ρίτσος, Ελύτης, Βρεττάκος: Τρεις διαφορετικές αντιλήψεις για τη λειτουργία της ποίησης», *Παρνασσός* (XXIII, 1), pp. 19-40.
- SAMUIL, A. (2003): «Μεταμορφώσεις του Φωτόδεντρου: Η λειτουργία ενός συμβόλου στους Σολωμό, Παλαμά, Εμπειρίκο και Ελύτη», *Ποίηση* (21), pp. 177-196.
- SARIYANIS, Z. D. (1986): «Κάλβος, Καβάφης, Ελύτης: Λογοτεχνία και γλώσσα», *Γλώσσα* (10), pp. 55-67.
- SHERRARD, P. (1986): «Ο Οδυσσέας Ελύτης και η ανακάλυψη της Ελλάδας», *Χάρτης* (21-23), pp. 501-521.
- SIAFLEKIS, S. (1989): *Από τη νύχτα των αστραπών στο ποίημα-γεγονός: Συγκριτική ανάγνωση Ελλήνων και Γάλλων υπερρεαλιστών*, Atenas, Epikierótita.
- (1990): «Ο Γκιγιώμ Απολλιναίρ και οι Έλληνες νεότεροι ποιητές του μεσοπολέμου», *Διαβάζω* (231), pp. 79-83.
- SKIADAS, A. (1978): «Παρατηρήσεις στην ποιητική γλώσσα του Οδυσσέα Ελύτη», *Αιολικά Γράμματα*, (43-44), pp. 50-53.
- STAVROPULU, E. (1997): «Στοιχεία για την ποιητική του νησιωτικού χώρου στον Ελύτη», *Σεμινάριο* (23), pp. 32-45.
- TSECURAS, D. (1995-1996): «‘Οι λέξεις είναι μαγικοί τύποι’», *Θέματα Λογοτεχνίας* (1), pp. 183-191.
- (1998): «Υπερρεαλισμός και Ελύτης: Απόψεις για τη γλώσσα», *Φιλολόγος* (92), pp. 201-211.

- TSOTSORÚ, A. (1986): «Μεταφορές στο 'Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου'», *Χάρτης* (21-23), pp. 368-386.
- VAYENÁS, N. (1997): «Hellenocentrism and the literary generation of the Thirties», en DSIOVAS, D. (ed.): *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield, pp. 43-48.
- VÍRONAS RAÍISIS, M. (1983): «Δομή και νόημα στη *Μαρία Νεφέλη*», *Παρνασσός* (XXV, 1), pp. 335-349.
- VITTI, M. (1987): *Η γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και μορφή*, Atenas, Ermís.
- (1998): *Για τον Οδυσσέα Ελύτη: Ομιλίες και άρθρα*, Atenas, Castaniotis.
- (1999): (ed.) *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Heraclio, Panepistimiakés Ecdosis Critis.
- (2000): *Οδυσσέας Ελύτης: Κριτική μελέτη*, Atenas, Ermís.
- YATROMANOLAKIS, Y. (1997): «Ερωτισμός και αισθησιασμός στον Ελύτη», *Σεμινάριο* (23), pp. 103-113.
- YEORGUSÓPULOS, C. (1991): «Ο προσωκρατικός», *Η λέξη* (106), pp. 751-754.
- ZASITIS, P. (1961): «Οδυσσέας Ελύτης: Η συνείδηση του ελληνικού μύθου», *Κριτική* (2), pp. 3-18.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABASTADO, C. (1970): *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, París, Archives des Lettres Modernes.
- (1971): *Introduction au surréalisme*, París, Bordas.
- (1979): *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruselas, Complexe.
- ABRAMS, M. H. (1975): *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- (1992): *El Romanticismo: Tradición y revolución*, Madrid, Visor.
- AJZENSTAT, O. (2001): *Driven back to the Text: The Premodern Sources of Levinas's Postmodernism*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
- ALEXANDRIAN, S. (1974): *Le surréalisme et le rêve*, París, Gallimard.
- (2003): *Historia de la filosofía oculta*, Madrid, Valdemar.

- ALEXIOU, M. y V. LAMBROPOULOS (1985): (ed.) *The text and its margins: Post-Structuralist Approaches to Twentieth-Century Greek Literature*, Nueva York, Pella.
- ALQUIÉ, F. (1974): *Filosofía del Surrealismo*, Barcelona, Barral.
- ARAGON, L. (2005): *Le Paysan de Paris*, París, Gallimard.
- ASENSI, M. (1990): (ed.) *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros.
- (2003): *Historia de la Teoría de la Literatura (el siglo XX hasta los años sesenta)*, vol. II, Valencia, Tirant lo Blanch.
- ASSIS, Y. T., M. IDEL y L. SENKMAN (2006): (eds.) *Ensayos sobre cábala y misticismo judío*, Buenos Aires, Lilmod.
- BACHELARD, G. (1973): *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- BÁDENAS, P. (1984): “La transcripción del griego moderno al español”, *Revista Española de Lingüística* (14.2), pp. 271-289.
- (1989): «Informe sobre los estudios bizantinos en España», en *Filologia Medievale e Umanistica Greca e Latina nel secolo XX*, Roma, vol. 2, pp. 115-124.
- (1997): «El reto de los estudios neogriegos en España. Un neohelenismo para el siglo XXI», *Erytheia* (18), pp. 231-245.
- (2002): «Los estudios bizantinos en España», en CORTÉS, M. (ed.): *Toledo y Bizancio*, Cuenca, pp. 15-42.
- BAILEY, C. (1964): *The Greek Atomists and Epicurus*, Nueva York, Russell and Russell.
- BALAKIAN, A. (1947): *Literary origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry*, Nueva York, New York University Press.
- (1964): «André Breton as Philosopher», *Yale French Studies* (31), pp. 37-44.
- (1970): *Surrealism: the Road to the Absolute*, s.l., A Dutton Paperback.
- BALDINI, M. (1990): *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana.
- BALLESTERO, M. (1990): *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos.
- BARNATAN, M. R. (1986): *La Kábala: Una mística del lenguaje*, Madrid, Akal.
- BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos Ensayos Críticos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- (1980): *S/Z*, México, Siglo Veintiuno.

-
- (1987): *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- (1989): «Variaciones sobre la escritura», en CAMPA, R.: *La escritura y la etimología del mundo: con un ensayo de Roland Barthes*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BAZLEN, R. (2002): *Scritti: Il capitano di lungo corso; Note senza testo; Lettere editoriali; Lettere a Montale*, Milán, Adelphi.
- BÉGUIN, A. (1978): *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México: Madrid: Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1971): *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BENNINGTON, G., y J. DERRIDA (1994): *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra.
- BENZ, E. (1968): *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, París, J. Vrin.
- BLANCHOT, M. (1972): *La part du feu*, París, Gallimard.
- (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- BLOOM, H. (1991): *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.
- (2003): (et al.) *Deconstrucción y crítica*, México: Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- BLUMENTHAL, D. R. (1982): *Understanding Jewish Mysticism, volume II: The Philosophic-Mystical Tradition and the Hasidic Tradition*, Nueva York, Ktav.
- BORGES, J. L. (2005): *Obras completas*, Barcelona, RBA, vol. I.
- BOUSOÑO, C. (1979): *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- BRETON, A. (1972): *Arcane 17: Seguido de Ajours y Luz Negra*, Madrid, Al Borak.
- (1996): *Perspective cavalière*, París, Gallimard.
- (1997): *Nadja*, Madrid, Cátedra.
- (2000): *El amor loco*, Madrid, Alianza.
- (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor.
- BRUNS, G. L. (1974): *Modern Poetry and the Idea of Language: A Critical and Historical Study*, New Haven: Londres, Yale University Press.

- BURROWS, M. S. (2004): «Raiding the Inarticulate: Mysticism, Poetics and the Unlanguageable», *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* (4.2), pp. 173-194.
- BUSI, G. (2005): *Qabbalah visiva*, Turín, Einaudi.
- y E. LOEWENTHAL (1999): (eds.) *Mística ebraica: Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Turín, Einaudi.
- CASADIO, G. (1997): *Vie gnostiche all'immortalità*, Brescia, Morcelliana.
- CHÉNIEUX-GENDRON, J. (1984): *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHRISTIN, A.-M. (2000): *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters Vrin.
- (2001): (comp.) *El nombre propio: Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona, Gedisa.
- CIRLOT, J. E. (2001): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CIRLOT, V. y A. VEGA (2006): (eds.) *Mística y creación en el siglo XX: Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona, Herder.
- COHEN, E. (1999): *El silencio del nombre: Interpretación y pensamiento judío*, México, Anthropos.
- COHEN, J. (1974): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.
- (1982): *El lenguaje de la poesía: Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- COHEN, M. (1963): (et. al.) *L'écriture et la psychologie des peuples: XXII^e semaine de synthèse*, París, Armand Colin.
- CORDERO, N. L., F. J. OLIVERI, E. LA CROCE y C. EGGERS LAN (1979): (eds.) *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, vol. II.
- CÓZAR, R. (1984): *Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*, http://www.boek861.com/lib_cozar/indice.htm.
- CUESTA ABAD, J. M. (1997): *Las formas del sentido: Estudios de Poética y Hermenéutica*, Madrid, Universidad Autónoma.
- CULLER, J. (1984): *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra.
- CURTIUS, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vol.

- DE CERTEAU, M. (2006): *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Siruela.
- DE MAN, P. (1991): *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Universidad.
- DELEUZE, G. (1996): *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- DELGADO-GAL, Á. (2005): *Buscando el cero: la revolución moderna en la literatura y el arte*, Madrid, Taurus.
- DERRIDA, J. (1971): *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- (1994): «Nous autres grecs – Nos-otros griegos», en CASSIN, B. (ed.): *Nuestros griegos y sus modernos: Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, Buenos Aires, Manantial, pp. 183-199.
- (1997): *Cómo no hablar: Y otros textos*, Barcelona, Proyecto A.
- (2001): *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- (2003): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- (2006): *El siglo y el perdón (entrevista con Michel Wievorka): seguido de Fe y saber*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (2007): *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- DIONISIO AREOPAGITA (1981): *Los nombres divinos y otros escritos*, Barcelona, Antoni Bosch.
- DISANDRO, C. A. (1971): *Lírica de pensamiento: Hölderlin y Novalis*, La Plata, Universidad Nacional.
- DRUCKER, J. (1995): *The Alphabetic Labyrinth: The Letters in History and Imagination*, Londres, Thames and Hudson.
- DSIOVAS, D. (1997): (ed.) *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield.
- (2003): *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Atenas, Odiseas.
- (2006): *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Atenas, Odiseas.
- DUPRÉ, L. (1999): *Simbolismo religioso*, Barcelona, Herder.
- DUPUIS, J.-F. (2004): *Historia desenvuelta del surrealismo*, Barcelona, Alikornio.

- DUQUE, F. (1998): «Desechos de la rosa», *Er: Revista de Filosofía* (24/25), pp. 153-185.
- DURAND, G. (2005): *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DUROZOI, G., y B. LECHERBONNIER (1974): *El surrealismo: teorías, temas, técnicas*, Madrid, Guadarrama.
- (1976): *André Breton: La escritura surrealista*, Madrid, Guadarrama.
- ECKHART, M. (2001): *El fruto de la nada y otros escritos*, Madrid, Siruela.
- ECO, U. (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica.
- (2002): *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR.
- EGGERS LAN, C. y V. E. JULIÁ (1978): (eds.) *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, vol. I.
- ELIADE, M. (2001): *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós.
- ELIOT, T. S. (1999): *Poesías reunidas (1909-1962)*, Madrid, Alianza.
- ELLIS, J. M. (1989): *Against Deconstruction*, Princeton, Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1961): *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, SEEC.
- FERRO, R. (1995): *Escritura y desconstrucción: Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Buenos Aires, Biblos.
- FÉVRIER, J. G. (1948): *Histoire de l'écriture: avec 135 figures dans le texte et 16 planches hors-texte*, Payot, París.
- FINE, L. (1995): (ed.) *Essential Papers on Kabbalah*, Nueva York, New York University Press.
- FORMENTELLI, É. (1993): «Rêver l'idéogramme: Mallarmé, Segalen, Michaux, Macé», en CHRISTIN, A.-M. (ed.): *Écrire, voir, conter*, París, Universidad París VII, pp. 209-233.
- FOUCAULT, M. (1968): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- (1999): *Entre filosofía y literatura: Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós.
- FREY, H.-J. (1996): *Studies in poetic discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*, Stanford, Stanford University Press.

- FRIEDRICH, H. (1974): *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- GACHE, B. (2006): *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto*, Gijón, Trea.
- GAUDIN, C. (1990): *Platon et l'alphabet*, París, Presses Universitaires de France.
- GELB, I. J. (1987): *Historia de la escritura*, Madrid, Alianza.
- GENETTE, G. (1976): *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, París, Du Seuil.
- (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GODZICH, W. (1998): *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra-Universidad de Valencia.
- GRÖZINGER, K. E., y J. DAN (1995): (eds.) *Mysticism, magic and Kabbalah in Ashkenazi judaism: International Symposium held in Frankfurt a.M. 1991*, Berlín: Nueva York, De Gruyter.
- HAARMANN, H. (2001): *Historia universal de la escritura*, Madrid, Gredos.
- HAAS, A. M. (1998): «La Nada de Dios y sus imágenes explosivas», *Er: Revista de Filosofía* (24/25), pp. 13-34.
- (1999): *Visión en azul: Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela.
- HEIDEGGER, M. (1996): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- (1997): *Soggiorni: Viaggio in Grecia*, Parma, Ugo Guanda.
- (1999): *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HOFMANNSTHAL, H. (2001): *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba.
- HÖLDERLIN, F. (1994): *Las grandes elegías (1800-1801)*, Madrid, Hiperión.
- (1997): *Empédocles*, Madrid, Hiperión.
- (1997_a): *Ensayos*, Madrid, Hiperión.
- (2002): *Antología poética*, Madrid, Cátedra.
- (2003): *Hiperión, o el eremita en Grecia: novela*, Madrid, Hiperión.
- (2005): *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- IDEL, M. (1988): *Kabbalah: New Perspectives*, New Haven, Yale University Press.
- (1988_a): *Studies in Ecstatic Kabbalah*, Nueva York, State University of New York Press.

- (1989): *Language, Torah, and Hermeneutics in Abraham Abulafia*, Nueva York, State University of New York Press.
- (1989_a): *L'expérience mystique d'Abraham Aboulafia*, París, Cerf.
- (1998): *Messianic Mystics*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- y M. PERANI (1998): *Nahmanide esegeta e cabbalista: Studi e testi*, Florencia, Giuntina.
- IVRY, A., E. R. WOLFSON y A. ARKUSH (1998): (eds.) *Perspectives on Jewish Thought and Mysticism: Proceedings of the International Conference held by the Institute of Jewish Studies, University College London, 1994*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers.
- JAMES, W. (2002): *Las variedades de la experiencia religiosa: Estudio de la naturaleza humana*, Barcelona, Península.
- JEAN, R. (1974): *La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, París, Seuil.
- JUANES, J. (2003): *Hölderlin y la sabiduría poética: (La otra modernidad)*, México, Ítaca.
- JUNG, C. G. (1998): *Psicología y religión*, Barcelona, Paidós.
- KANDINSKY, V. (1996): *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona : Buenos Aires : México, Paidós.
- KAUFMANN, C. (1998): «Provisionalidad de la poesía», *Er: Revista de Filosofía* (24/25), pp. 117-129.
- KIRK, C. S., J. E. RAVEN y M. SCHOFIELD (1987): *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos.
- KOLOCOTRONI, V. y O. TAXIDOU (1997): «Modernism and Hellenism: Aspects of a Melancholy Sensibility», en DSIOVAS, D. (ed.): *Greek modernism and beyond*, Lanham, Rowman and Littlefield, pp. 11-23.
- KOYRÉ, A. (1979): *La philosophie de Jacob Boehme*, París, J. Vrin.
- KRISTEVA, J. (1978): *Semiótica*, 2 vol., Madrid, Fundamentos.
- LAGEIRA, J. (2006): (dir.) *Du mot à l'image et du son au mot: Théories, manifestes, documents. Une anthologie de 1897 à 2005*, Marsella, Le Mot et le Reste.
- LAUTRÉAMONT (1995): *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra.
- LEPSCHY, G. C. (1990): (ed.) *Storia della linguistica*, Bolonia, Il Mulino, vol. 1.

- LORENZATOS, Z. (1980): *The Lost Center and Other Essays in Greek Poetry*, Princeton, University.
- LOSSKY, V. (1982): *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Barcelona, Herder.
- LOT-BORODINE, M. (1970): *La déification de l'homme: selon la doctrine des Pères grecs*, París, Cerf.
- LOUTH, A. (1985): *The Origins of the Christian Mystical Tradition: From Plato to Denys*, Oxford, Clarendon Press.
- MAGRIS, C. (1993): *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península.
- MALKIEL, Y. (1993): *La configuración de las letras como mensaje propio*, Madrid, Visor.
- MALLARMÉ, S. (2002): *Fragmentos sobre el libro*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- (2003): *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, París, Gallimard.
- (2003_a): *Poesías: seguidas de Una tirada de dados*, Madrid, Hiperión.
- MANCHO DUQUE, M. J. (1993): *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, FUE-Universidad Pontificia de Salamanca.
- MARCUS, R. (1947): «Alphabetic Acrostics in the Hellenistic and Roman Periods», *Journal of Near Eastern Studies* (6.2), pp. 109-115.
- MARRADES, J. y M. E. VÁZQUEZ (2001): (eds.) *Hölderlin: poesía y pensamiento*, Valencia, Pre-textos.
- MARTÍN LABAJOS, Á. (2002): (coord.) *La mística en el siglo XXI*, Madrid, Trotta.
- MARTÍN VELASCO, J. (2002): *El fenómeno místico: Estudio comparado*, Madrid, Trotta.
- (2004): (ed.) *La experiencia mística: estudio interdisciplinar*, Madrid, Trotta.
- MCLUHAN, M. (1969): *La galaxia Gutenberg: Génesis del «homo typographicus»*, Madrid, Aguilar.
- MECACCI, A. (2002): *Hölderlin e i greci*, Bolonia, Pendragon.
- (2006): *La mimesis del possibile: Aproximazioni a Hölderlin*, Bolonia, Pendragon.
- MEYENDORFF, J. (2002): *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, París, Seuil.

- MOORHOUSE, A. C. (1965): *Historia del alfabeto*, México : Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MURENA, H. A. (1984): *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa.
- NADEAU, M. (1972): *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel.
- NERVAL, G. (2004): *Obra literaria: Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- NOVALIS (2001): *Himnos a la noche. Cánticos espirituales: seguido de una selección de «Fragmentos»*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- NWYIA, P. (1970): *Exégèse coranique et langage mystique: Nouvel essai sur le lexique technique des mystiques musulmans*, Beirut, Dar el-Machreq.
- OTTINGER, D. (2002): *Surréalisme et mythologie moderne: Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, París, Gallimard.
- PÁNIKER, S. (2002): *Filosofía y mística: Una lectura de los griegos*, Barcelona, Kairós.
- PARDO, J. L. (2007): *Esto no es música: Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PARRA, J. D. (2001): *El poeta y sus símbolos: Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- PEREA SILLER, F. J. (2001): «Revolutio Alphabetaria: Cábalas y Combinatoria lingüística en el Renacimiento», *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística, León, 2-5 de marzo de 1999*, Madrid, Arco Libros, pp. 755-762.
- PERETTI, C. (1989): *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- PLOTINO (1992): *Enéadas*, Madrid, Gredos, 3 vol.
- POULET, G. (1979): *Les métamorphoses du cercle*, París, Flammarion.
- PRECIADO, J. I. (1978): (ed.) *Lao Zi: El libro del Tao*, Madrid, Alfaguara.
- RENARD, J.-C. (1987): *Quand le poème devient prière*, París, Nouvelle Cité.
- REUCHLIN, J. (1995): *L'arte cabbalistica (De arte cabalistica)*, Florencia : Venecia, Opus Libri.
- RÉVOLUTION SURREALISTE, LA: *Collection Complete* (1975), París, Jean Michel Place.
- RIFFATERRE, H. B. (1970): *L'Orphisme dans la poésie Romantique: Thèmes et style surnaturalistes*, París, Nizet.

- RILKE, R. M. (2001): *Elegías de Duino: Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994): *La poesía, la música y el silencio: (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (1987): *Friedrich Hölderlin: El Exiliado en la tierra*, Zaragoza, Universidad, 2 vol.
- (1994): *Verdad y escritura: Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot*, Barcelona : Santafé de Bogotá, Anthropos : Siglo del Hombre.
- ROOS, J. (1951): *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence de Boehme et de Swedenborg au début du Romantisme: William Blake, Novalis, Ballanche*, Estrasburgo, P.- H. Heitz.
- RUSCHIONI, A. (1987): *Poesia e metafisica della luce*, Milán, Vita e Pensiero.
- SANTA, Á., y M. GINÉ (2001): (eds.) *Surrealismo y literatura en Europa*, Lérida, Universidad.
- SANTOS, J. (2002): «Écriture visuelle, écriture virtuelle. La "vision" comme expérience mystique de l'altérité et comme expérience d'écriture», *Textuel* (41), pp. 85-109.
- (2003): «Paradojas del lugar: la escena de la fundación», en LEYRA, A. M. (ed.): *Discurso o imagen: las paradojas de lo sonoro*, Madrid, Fundamentos, pp. 183-194.
- (2007): «Paisaje interior: fractales en el alma», en ANDRADE, P. et al. (eds.): *Paisajes reales e imaginarios. Estudios sobre el paisaje en la literatura, el pensamiento y las artes*, Madrid, Ediciones La Discreta, pp. 273-281.
- SCHOLEM, G. (1979): *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI.
- (1994): *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala*, Barcelona, Riopiedras.
- (1999): (et al.) *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul.
- (2000): *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela.
- (2005): *Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milán, Adelphi.
- SCHWAB, M. (1989): *Vocabulaire de l'Angélologie: d'après les manuscrits hébreux de la Bibliothèque Nationale*, Milán, Archè.
- SECRET, F. (1979): *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- SELDEN, R. (2002): *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.

- SEPÚLVEDA-PULVIRENTI, E. (1990): *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Madrid, Torremozas.
- SOLLERS, Ph. (1992): *La escritura y la experiencia de los límites*, Caracas, Monte Ávila.
- SOLOMÓS, D. (2002): *Άπαντα*, Atenas, Grigori.
- SOSA LÓPEZ, E. (1954): *Poesía y mística*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ŠPIDLIK, T. (1978): *La spiritualité de l'Orient chrétien: Manuel systématique*, Roma, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum.
- STACE, W. T. (1961): *Mysticism and Philosophy*, Londres, MacMillan & co. ltd.
- STEINER, G. (1990): *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- TOSCANO, M. y G. ANCOCHEA (1998): *Místicos neoplatónicos – Neoplatónicos místicos: de Plotino a Ruysbroeck*, Madrid, Etnos.
- UNDERHILL, E. (1977): *Mysticism: a study in the nature and development of man's spiritual consciousness*, Londres : New Jersey, Methuen & co. : Rowman and Littlefield.
- VATTIMO, G. (1999): (comp.) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa.
- VEGA, A. (2002): *Zen, mística y abstracción: Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Madrid, Trotta.
- VERMAN, M. (1992): *The Books of Contemplation: Medieval Jewish Mystical Sources*, Nueva York, State University Press.
- VIATTE, A. (1979): *Les sources occultes du Romantisme: Illuminisme-Théosophie 1770-1820*, París, Honoré Champion, 2 vol.
- VIRYA (1993): *Kabbale extatique et tserouf: techniques de méditation des anciens kabbalistes*, s.l., Georges Lahy editor.
- VRIES, H. (1992): «Anti-Babel: The 'Mystical Postulate' in Benjamin, de Certeau and Derrida», *MLN* (107, 3), pp. 441-477.
- WIDAKOWICH-WEYLAND, M. (1982): *La nada y su fuerza: un ensayo sobre mística comparada*, Buenos Aires, Distal.
- WILKINSON, L. R. (1996): *The Dream of an Absolute Language: Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, Nueva York, State University.
- WITTGENSTEIN, L. (2005): *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza.

-
- WOLFSON, E. R. (1994): *Through a speculum that shines: Vision and imagination in Medieval Jewish Mysticism*, Princeton, Princeton University.
- WOLOSKY, S. (1995): *Language Mysticism: the Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Stanford, Stanford University Press.
- YANÓPULOS, P. (1988): *Άπαντα*, Atenas, Eléferi Skepsis.
- ZAEHNER, R. C. (1957): *Mysticism Sacred and Profane: An Inquiry into some Varieties of Praeternatural Experience*, Oxford, Oxford University Press.